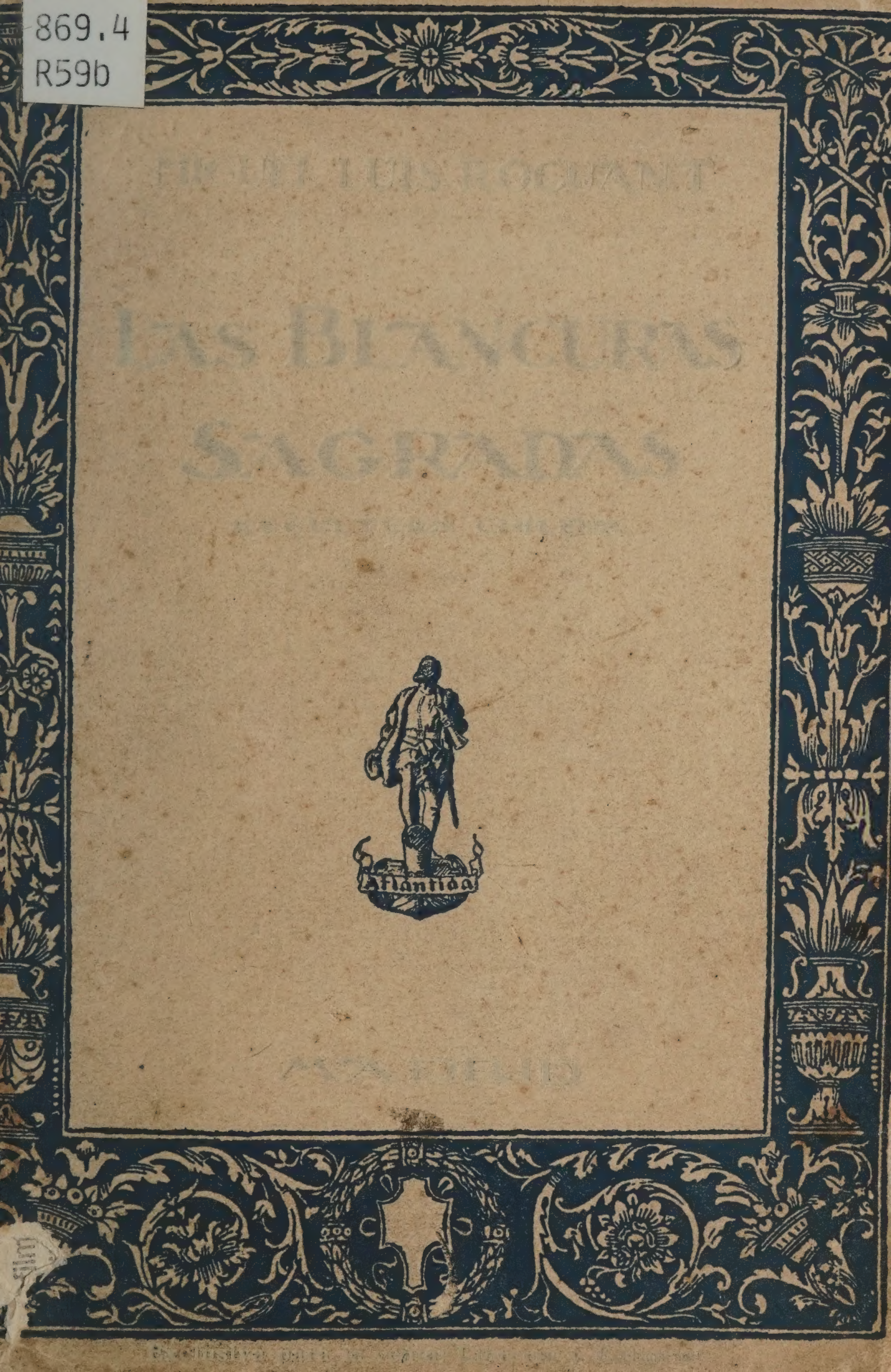
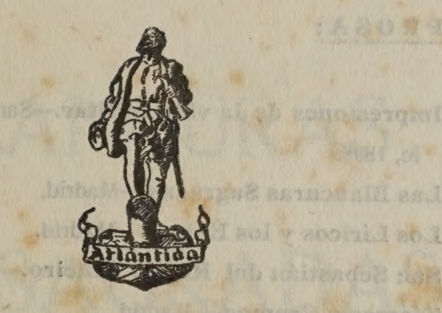


MIGUEL LUIS ROCUANT

LAS BLANCURAS SAGRADAS


Atlántida

OBRAS DEL AUTOR

POESÍAS:

Brumas.—Santiago de Chile, 1900.

Poemas.—Santiago de Chile, 1905.

Cenizas de Horizontes.—Madrid.

PROSA:

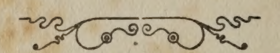
Impresiones de la vida militar.—Santiago de Chile, 1898.

Las Blancuras Sagradas.—Madrid.

Los Líricos y los Épicos.—Madrid.

San Sebastián del Río de Janeiro.—Madrid.

Tierras y Cromos.—Madrid.



DE PRÓXIMA PUBLICACIÓN

Los Ritmos Anunciadores.

El Crepúsculo de las Catedrales.

MIGUEL LUIS ROCUANT

LAS
BLANCURAS
SAGRADAS

MADRID

I.--LA LINEA

LA LINEA

Inquirir la idealidad con que una línea empiece a subir, y seguirla hasta el vértice de lo que diseñe, es unirse al giro de algo tan leve como el efluvio que se disuelve, casi invisible, en la luz.

La línea es vida y ensueño. Al definir el espíritu de una fisonomía, o al difundirse por la diversidad de las cosas; al ser lágrima en la hoja mustia y gesto de alegría en la espuma que florece al viento, ella revela tener, como todo lo que lucha, caídas y triunfos.

Su discurrir evidencia, en lo impreciso, la timidez, y en lo inconfundible, el denuedo de la vida. Por eso la sentimos desenvolverse, leve al principio, cuando apenas se insinúa, y dominadora después, cuando despliega sus aspiraciones. Al seguirla así, la admiramos desde que está dormida en lo casi amorfo, hasta que, dirigida por el

mero, no lucha con lo eterno y se entrega, como elemento anónimo, a las combinaciones de la materia. La línea, que diseñó las proezas del vencedor de las alimañas y los dioses, inmortalizará la actitud del héroe que vence, pensativo y sereno, al misterio y la esperanza.

Y esto no sólo en la blancura. La idea se definirá, además, avalorada por el tono de la piedra, tal como en las obras de los lapidarios primitivos, de los egipcios, de los helenos. Ellos conocieron las moles propicias para expresar la pureza de la fe, el arrebato del heroísmo; las moles que parecen haber surgido de la tierra vestidas del color de una emoción. Así, cuando un griego quiso esculpir en una gema al dios de la alegría, buscó una piedra traslúcida y verdosa, con algo de viña y de sol; cuando quiso inmortalizar la belleza de un esclavo, escogió el mármol negro del cabo Ténaro y cuando la belleza de una diosa, el albísimo y casi trasparente de la isla de Paros.

Mas si la vida de las cosas tuvo para esos artistas menos importancia que los héroes ¿indagará el escultor futuro el medio de evocar un momento de la tierra, avivándolo también con el tono de la piedra que mejor lo eternice? ¿Conseguirá desenvolver en ello la misma línea que sus predecesores emplearon en la expresión de los estados del alma? Descubrir el episodio que haya dejado un indicio de lucha, de caída o de triunfo

en el perfil de las cosas, y esculpirlo en su fina o grandiosa hermosura, será melodizar en la piedra un canto, el más puro, de la inefable epopeya de las formas. Será iniciar la época en que el arte, prosiguiendo la expresión de la vida, pase del espíritu a la naturaleza. Después de definir las diversas formas del ensueño humano, desde la índica, la egipcia, la griega, a la romana, la bizantina, la renacentista y la moderna, que así han sensibilizado un momento del espíritu como espiritualizado un momento de la carne, la línea idealizará, en el mármol, las ensueños de la luz, las meditaciones de la selva, las luchas del mar.

X

El desenvolvimiento de estas ideas, sugeridas por el trozo de mármol que tenía en los ojos, fué para mí casi un ensueño. Mas, anheloso de seguir la línea de algunas esculturas, me entregué a las más significativas de las que tuve al alcance de mi admiración. Ellas nacieron del entusiasmo de algunos artistas chilenos que levantan sus ojos de lo mezquino. Son las que, en minutos de quietud, he recorrido con pupila indagadora, desde el indicio reticente al perfil anunciador; las níveas y augustas que me convirtieron a la pureza del desnudo, obligándome a ir, con paso de arrepentido,

a purificar mis sensaciones de blancuras en sus candideces lustrales... Están allí; son idílicas, simbólicas y trágicas. ¿Podría decir la idealidad que han puesto sus perfiles en el despliegue de mis aspiraciones? ¿Cuántas de mis ternuras habrán tenido su origen en la pureza que uno de sus ampos disolvió en mi alma? El mármol tiene su ética. Si la sombra de una hoja que vemos caer puede oscurecernos, ¿qué de vivificador no podrá esparcir en nosotros la claridad de un escultura? Por sus líneas circula, no sólo la vida que se enciende en los instantes idílicos o dramáticos de las existencias individuales, sino la que va por las venas de las cosas; la triste o gozosa vida de la naturaleza y el ensueño.

II.--ENCANTAMIENTO

A LUIS ORREGO LUCO

ENCANTAMIENTO

Enchantemet. Matte de Iñiguez. Museo de Bellas Artes. Santiago de Chile.

Al ver este desnudo tan fino y leve, desearía no salir de su línea, recluirme en la luz que va, como sonrisa, por los pulidos y suaves relieves de su blancura. ¿A qué indagar si la idea esculpida es bella, y si ha o no correspondido a su carácter la interpretación que vemos en la piedra?

Sin embargo, el movimiento de la joven induce a pensar. Asida con la mano izquierda a rudo tronco de árbol y apoyada la derecha en el borde de un asiento de rocas, se inclina, suelta la cabellera, sobre el abismo del mar. Su faz sonríe. ¿Qué espera de la ola que sube, de la espuma que rumorea?

Su imagen es tan sugestiva que, a pesar de la inmovilidad de la piedra, la veo, bajo la luz de este día frío y opaco, espiritualizarse, perfilada por el dibujo de su atisbo, por el diseño de su actitud. Se diría que circula por ella una visible tras-

fusión de valores artísticos en morales; que la línea se convierte en alegría y la blancura en esperanza.

El divino encanto de este aspecto debió de ser el de su belleza preescultórica. Su lineamiento va, como en ella, fluído y luminoso, perdiéndose aquí o definiéndose allá, según las necesidades del modelado ideal. Me detengo, mas mi sensibilidad, que llega, frente a lo bello, a las delicias martirizadoras, me incita a preguntarme qué pudo dar tan finamente a la imagen la unidad de su actitud y qué luz o a qué ensueño recurrió la escultora para vestirla de tal castidad que aparece animada de tantas venas de azul y de ninguna de fuego.

×

El punto inicial de una obra está en el espíritu del artista. El conocimiento de ese punto ayuda a definirla plenamente, aun cuando ella se preste, por sutil o abstrusa, a idealizaciones, o cuando insinúe, como esta escultura, reminiscencias legendarias. El acecho pensativo en que la joven se inclina, y la helenidad de su desnudez, llevan a pensar en la ninfa enamorada de Narciso, en Eco. Sola y atenta a sí misma, Eco vivía en el silencio de las espesuras, a orillas del Cefiso, donde, entre mirtos, juga-

ban las Gracias. Vivía absorta en el recuerdo de una voz querida, que imaginaba oir en el eco de su propia voz. Su amor no la hizo correr tras el esquivo adolescente que la desdeñó; la detuvo, consumida por delicioso fuego, en la soledad, donde, según el verso de Ovidio, vive y vivirá, haciendo resonar la voz en el fondo de los valles o en los escarpes de las riberas. Así, cada vez que ha sido evocada por la luz o la piedra, ha surgido en actitud de escucharse, y, tal como en esta figura, al borde del agua, entre las peñas o bajo los árboles.

La actitud de la figura me impregna de su intento, me doy, como ella, a lo ignorado. ¿Qué surgirá del misterio marino? ¿Qué dirá la ola? ¿Qué la espuma? Inclinado con la misma avidez de la niña, aguardo, y deseoso de seguir las incidencias de su expectación melodiosa, juego con los valores morales que quiero suponer despiertos en la mente de la joven. ¿Cuál de ellos excitaré para que defina mejor el carácter del momento psíquico? ¿La alegría? ¿La esperanza? ¿El temor? Divago. Mas, impelido por la necesidad de libertarme de lo que me incita a discurrir, avivo, primero, la alegría, y la joven sonríe; después, la esperanza, y su espíritu se trasparenta como en un principio de triunfo sobre sus dudas; por último, el temor, y oscurecida, se retrae, tímida, medrosa. Extinguido el estímulo, vuelvo a la piedra. Al seguir la suavidad de sus relieves, la más

sutil de mis fibras digitales, la que fué, talvez, insensible a la pulpa jazmínea, se aguza y adquiere la perspicuidad sensitiva de las antenas papilionarias, cuando se confunden en el presentimiento de los roces nupciales. Mis manos ansían, y leves, pero ávidas, van, ilusoriamente, por la dormida luz que modela las ondas de los cabellos, por la caída de un brazo, por las redondeces rotulianas, y así, de traslucidez en opacidad, recogen tal suma de vida que las siento alborear en la alegría de sus sensaciones casi místicas, por lo puras, melodiosas y blancas.

X

La agudez de esta delicia me dispone para el análisis de la figura. La veo más leve y delicada que antes, y advierto que, sea cual fuere la idea que le dió origen, su vida está en la actitud. Y es lo que debía ser. Si el más indefinido momento psíquico es fisiológico, si el alma es, en escultura, forma, el principio volitivo que decidió el movimiento de la joven—esperanza o deseo—, había de convertirse en actitud. Al interpretarla, la escultora pudo, para enaltecer lo más expresivo, dejar inconclusos algunos puntos extremos de la imagen; pero no lo hizo; trató, al revés, de

cincelarlos con la finura de los mármoles que valen menos por la idea evocada que por sus exquisiteces escultóricas. Quiso talvez evidenciar que, de acuerdo con los principios de la escultura griega, había logrado que el deseo suscitador de la actitud de la niña estuviera visible, además de en su gesto, en toda ella. Si no, ¿cómo explicarse lo concluído, la casi minuciosa factura de los pies, de las manos, de los pechos?

La sutileza del dibujo que indica, en los detalles, el paso de la voluntad hacia un solo fin, es aquí algo vivo. En no pocas figuras las manos son simples apuntes, indicaciones de segundo término, donde se borra lo individual. Estas no; son inconfundibles y se relacionan con el instante moral esculpido en el mármol, con la espera entre dolorosa y risueña. Sin detenerse en minucias anatómicas, sin empequeñecer la belleza del conjunto con el atractivo de un pormenor elevado a la categoría de rasgo esencial, la escultora ha conseguido que las manos participen de la vida; que esperen, que se apoyen anhelantes, que sufran. Tanto la derecha, recogida en la flexión con que se afirma en el borde de una roca para sostener el busto inclinado, como la izquierda, que asida al tronco de un árbol, se alarga, tendidos los nervios y realzada, por el estiramiento de la piel, la nudosidad de las falanges, son manos flexibles, vivas, animadas, con lucidez casi medrosa, por la

ansiedad que doblega a la niña en la espera de la palabra del mar.

Y como las manos, los pechos. La sensibilidad del pulgar que los modeló debe de ser muy sutil, cuando los ha hecho caer con tal laxitud, que se siente su pesadez y su blandura. En la mayor parte de las imágenes virginales desnudas los pechos están interpretados con no bien escondido temor a la verdad. Por el afán de idealizarlos, el artista los ha esculpido, no sólo en el sueño de la savia, sino en la ausencia de todo rasgo indicador de su verdadero carácter. Más que los vivos y reales, parecen evocar los que resultarían si, prescindiendo de toda sensación inmediata, atendiésemos únicamente a su dibujo, a su plasticidad abstracta. Estos, no. Y no podría ser de otra manera, no sólo porque así lo pide la posición del cuerpo, que, inclinado, los deja caer en curva leve y blanda, sino porque la jôven está en un instante de ansiedad gozosa, en el despertar de las oscuras promesas de la vida.

Si la joven no estuviese así, sus pechos podrían tener la casi inmaterialidad de los que vemos en las figuras representativas de ideas o ensueños; pero como su instante vital es el que arde con el fuego de la tierra, debían estar, como lo están, modelados en la plenitud de su morbidez. Era lo natural y justo. Acusar al artista por seducirnos con la verdad animal del desnudo, es condenar la

luz que nos halaga con la madurez jugosa de una fruta. Al definir bien esos pechos, la escultora hizo, pues, obra sana. Si son bellos los aún no henchidos por la nubilidad, los que surgen apenas, también lo son, y más que esos, a veces fríos y exangües, los que laten anhelosos de vida. La pupila que guste de los finos y puros deleites sensitivos podrá divagar por los pechos de esta niña deleitándose en la dulzura con que ellos se modelan melodiosamente, avivados por el suave predominio de la luz sobre la sombra.

El mismo respeto por la verdad que guió a la escultora en el modelado de las manos y de los pechos, la dirigió en el modo de tratar la cabellera de la joven. Recurrir a las sutilezas del dibujo para dar vida a lo que se esculpe es menos puro que recurrir, para ello, a las luces y las sombras. Los cabellos no han de ser esculpidos en la piedra con la liviandad de los que trascribe el pincel, sino en sus planos principales. Aligerar sus sinuosidades es desnaturalizar el medio de expresión, es prescindir de la piedra, de su peso específico. El que esculpe ha de buscar, no la verdad, sino la verdad escultórica. Así, la cabellera de esta niña reproduce menos la ligereza del pelo, que sus ondas, destrenzadas y sueltas. Más de alguien advertirá que ella cae, talvez, demasiado pesadamente, que parece estar, por lo compacta, húmeda, lo que induce a pensar que

la niña es una ninfa recién salida del agua; pero si atendemos al modo cómo ha sido interpretada, a él y no a humedad se atribuirá el que esté así, caída en el simple desenlazamiento de sus planos. Desde la sedeña y amplia torsión que parte del lado izquierdo de la cabeza, los cabellos no hacen sino continuar el gesto con que la niña debió de desviarlos al inclinarse graciosamente para oir la palabra de la ola.

A esta vida se une la de la faz, delicada y sonriente, pero, sin duda, casi vulgar, sin nada que evidencie un pensamiento superior a lo común, ni rasgo que la filíe dentro de las caras-tipos, de las que parecen sintetizar el espíritu de una raza o el carácter de una época. Mas, si vista sin el gesto que la anima, ella carece de lo que pudiera tomarse por signo especial de belleza, ¡cuán distinta se perfila en la ansiedad con que espera la voz del misterio armonioso, del mar! Lo inexpresivo despierta, revela un estado de ánimo. Es el poder de la vida. A su paso, el gesto corrige la facción; lo inerte sonríe, sufre... Es algo que va por la figura toda, anima sus relieves virginales y la inclina en espera de lo desconocido risueño, de lo ignorado gozoso. Sin nada, pues, que la individualice como tipo, ni la sitúe en visible punto de la historia, la joven aparece impelida por un soplo de misterio. Su actitud de tímida espera tiene el estremecimiento, la duda

blanca de la hoja de lirio que se siente movida por el viento, próximo a caer... ¿Qué la induce a inquirir en el abismo? ¿La esperanza, el amor?

×

La vida. ¿Pero cuál? La joven no lo sabe. La chispa que vi[illegible] sobre la curva de la ola, le hablará, talvez, [illegible] la vida que conoce, del soplo verdiazul, de la alegría de la tierra. ¿A qué las disquisiciones estériles? Subir por la línea de una brizna hasta lo divino y descender de lo divino a la línea de brizna, han sido movimientos alternos con que el hombre ha querido mostrar su potencia creadora. Mas como él es el resultado de lo que ve, como el rumbo de un perfil es la orientación de un ensueño, y el matiz de una cosa, el tono de una emoción, sus ideas sobre el mundo han sido una simple resonancia de lo admirado bajo luz clara o sombría. Así, ¿qué podría decir a la joven la ola sino que la vida no debe ser desviada de su origen nupcial? Sí, y le dirá que esa vida es la que vivieron ya los helenos, pues si hubo días ebrios de placidez, fueron los días en que circuló tanta divinidad por el hombre, como por la planta y el animal, los días griegos. La vida que ellos apuraron en el culto de la luz

serena es la que ha de discurrir—flúido celeste—por la tímida y desnuda carne de la joven. Ella será un soplo desvanecedor de cuanto luche por apartarla de su fin terreno—ideas o aspiraciones místicas—, de todo lo que debe ser dispersado como ceniza de vanas combustiones teologales. A la suave caricia de ese aliento, la alegría de la niña será virtud y no habrá, para su sensibilidad moral, más belleza en el orden de las cosas que su mayor o menor capacidad de producir placer. Lo negativo, las oscuridades del dolor, no serán sino los silencios del poema, las penumbras distribuidoras de sus manchas risueñas y claras.

X

¿Siente la niña el decir de la ola? Sí, y por eso se delinea risueña y atenta a la palabra del mar. Su actitud tiende a evidenciar su pensamiento por medio del esfuerzo que el artista ha perfilado con increíble unidad, dirigiendo el sucesivo disolverse de los relieves a un solo punto, a la sonrisa, de manera que ninguna de las sinuosidades se muestre inadherida al intento por revelar, o sea, desligada de la corriente de vida que pasa por ellas para florecer en los labios. En algunas obras, esta unidad no se ve de modo pre-

ciso: la actitud es algo fugitivo que pasa unido a lo anterior y a lo posterior de un aspecto escultórico; algo que no se puede percibir en sí mismo. La falta de un punto que inmovilice un tanto lo que huye es causa de que algunas figuras se diseñen en lineamiento vago, que sus perfiles se pierdan, por un lado, en lo pretérito, y, por otro, en lo futuro de su actitud. La línea de esta joven es visible, clara, y sin ninguna incidencia dispersiva de sus principios de acción, esos que, venidos de los centros de apoyo—del pie, de la mano—, suben por las piernas, llegan al torso, se inclinan en la espalda y se detienen, por fin, en los labios, en la sonrisa, punto en que el melodizado esfuerzo de los músculos se convierte en alma.

Al seguir esta línea, se ve descender por los pulidos relieves de la piedra una luz tan suave como la que debió de ir por el torso de la niña cuando se inclinó sobre el abismo, pálida y desnuda. La fluidez con que esa luz se desliza por el cuerpo juvenil, contribuyendo, más que nada, a definir el dibujo de su atisbo, es una delicia visual, pues cuanto hay de sutil y gracioso, ella lo insinúa, y cuanto hay de melódico y níveo, ella lo resume. A su paso, el movimiento de la niña adquiere una belleza trascendente. La sonrisa, que en las esculturas helénicas es reticencia, y en las cristianas ensueño celeste, es en ella vida. La

alegría de su florecer es el punto mímico en que se reunen, trémulas, las ansiedades de la joven. Me pierdo, absorto, en su levedad. Mas, de pronto, atraído por la línea de la piedra y por sus opacidades pudorosas, me enciendo y ardo como una de las pálidas luces que tiemblan en las rodillas, en los pechos y en los hombros del cuerpo desnudo y blanco.

III.--QUIMERA

: A LA SEÑORA :
LAURA MOURNIER
: DE SARIDAKIS :

QUIMERA

: Quimera. Plaza. :
Museo de Bellas Artes.
: Santiago de Chile. :

¿Quién no se ha detenido ante lo leve y puro de esta piedra de ensueño? ¿Quién no ha visto en el enlace de sus figuras la revelación de un símbolo? La idealidad de su línea corresponde al pensamiento del artista, a su deseo de eternizar el instante en que el alma de una joven, herida por la realidad, rechaza el ensueño, la quimera que la llevó en las alas.

El tema de la obra, difícil por lo sutil, se diseñó por varios años a los ojos del escultor. ¿Qué línea aprisionaría con más verdad el gesto significativo de esa victoria dolorosa? La actitud que esa línea definiese debería revelar el asombro de la virgen que ve caer, convertido en cenizas, el azul de su ensueño. ¿Cómo cincelar ese imposible? ¿Cómo detener en la piedra la esperanza que se disipa? Los diversos estados emotivos sugieren, es cierto, actitudes que corresponden a cada

uno de ellos, y que pasan, por el silencio de la visión escultórica, en lento, decidido o desfalleciente ritmo blanco. Pero, ¿cómo descubrir en ese desfile nevado la línea de movimiento que revelase, en la actitud de la virgen, el gesto moral de la desilusión?

X

Un cincel menos fino y griego que el de Plaza habría dado su primer golpe en la línea de la actitud desesperada, y no en la serena del asombro inocente. La virgen habría tenido así una línea de movimiento difícil de mantener dentro de la pasividad esencial a la escultura, no la que tiene, lenta, suave y, por su variedad modeladora del ensueño, casi abstracta.

La virgen no se rebela. Se diría que al sentir deslizarse por su desnudez las cenizas del ensueño que siguió, ha quedado en éxtasis, en detenimiento que no es reposo, en intento que no es acción. Su línea desciende y, al definir el equilibrio de una unidad corporal casi inverosímil, adquiere una pluralidad expresiva que deleita: se aduerme en los ojos desfallecidos; florece en la boca, avivada por la sombra del labio inferior; se enciende en el vértice de los pechos; corre, se quiebra en

el ángulo de la rodilla levantada; se desliza por la pierna caída y aletea en los dedos del pie cándido. Perdida un instante, reaparece en el velo, resbala, cae, se mece en los pliegues curvos, se desvía en los diagonales, se precipita por los rectos y culebrea en las eses de los bordes numerosos. Una y múltiple, se desliza esclareciendo la unidad de la expresión precisa y vaga. Como en los modelos de la escultura griega, que no esquivaron por mucho tiempo al artista su secreto níveo, la vida de la niña está en los pormenores y en el conjunto; no hay indicio de rasgo ni comienzo de contorno que no concurra a la expresión única. Impulsada por el ensueño, la figura no se inclina en una sola dirección, como lo haría en intento decidido; se equilibra en vaivén de gracia, en balance casi floral. El ritmo de su ensueño la anima, la levanta; el ritmo es la savia de la piedra.

El velo contribuye eficazmente a su vida. Si en algunas obras entorpece la simplicidad de la expresión, en ésta no; es útil, necesario; sus pliegues caídos revelan el movimiento ascencional del cuerpo; lo comentan en dobleces múltiples, y reteniendo indicios del anterior movimiento de las formas, insinúan su próxima desnudez total. No es simplemente decorativo; vela y muestra. Su parte superior, recogida, se une al descenso de los dobleces acanalados, y esta variedad de movi-

miento realza la sencillez de los contornos virginales, que divagan en lenta melodía de blancura.

La obra es, pues, por la unidad de sus elementos expresivos, griega. Mas si el artista siguió el sentir helénico en lo que concierne al gesto y la actitud; si la unidad y pluralidad de la expresión fueron sus leyes, en cambio, su idea es enteramente moderna; y se esfuerza por retener en sus relieves algo eterno, así como las antiguas han retenido el ensimismamiento búdico, el reposo egipcio, la serenidad helénica, el dolor cristiano. Sabiendo, como sabía, que la divinadad ha tenido más trasformaciones que la humanidad, y que los dioses han vivido menos que los mármoles, Plaza buscó para su obra lo que no fuese transitorio, lo que estuviese unido al fondo permanente, a la esencia de la vida: el ensueño.

X

Mas, ¿era justo esculpir así, sólo, cuando, por levantarse de la materia, debería aparecer como su efluvio? Sí, la materia habría de definir, en el grupo soñado, el vértigo de sus fuerzas obscuras. Pero, ¿dónde encontrar el símbolo que fuese, como ella, risueño y enorme? ¿Cómo recordar su rostro de esfinge, que sonríe en las flores y en las estrellas? El artista volvió los ojos a la tierra de

los mitos, a las islas adormidas por el mar que tiñe sus aguas con el azul de los cielos caídos y nieva su espuma con las cenizas de los dioses muertos. Uno a uno rememoró los mitos griegos. ¿Hallaría en alguno de ellos el sér que indujiese, con el despliegue de sus movimientos, la visión de la materia enroscada en la inmensidad? Enardecido por la esperanza, el artista se internó en la selva de los recuerdos mitológicos, en su silencio sagrado, en sus sombras antiguas. En ella, el hibridismo de los Centauros le sugirió la cadencia de un tropel equino, y la triple naturaleza de la Quimera, el pesado arrastramiento de un dragón. La imagen del monstruo debió definirse a sus ojos de modo tan intenso, que el artista la adoptó, sin vacilar, para el grupo soñado. En su cuerpo, que despedía, al removerse, destellos de pensamiento índico, latía la apariencia... Era el signo único; mas, para esculpirlo, para hacerlo representar el ardor de la materia—fondo escultórico del ensueño—, era preciso conocer su origen y su vida, y saber si ellos correspondían emblemáticamente a la realidad o se perdían, como los de tantos otros símbolos griegos, en lo abstruso.

¿A quién pedir la palabra reveladora, entre los aedos que entristecieron o alegraron sus cantos con el recuerdo de las fábulas helénicas? ¿Cuál de esos bardos diría en sus versos la genealogía del mito? El artista recurrió a Homero. El viejo narrador pelago había cantado la belleza del mons-

truo y realzado el dibujo de su mito con los colores predilecto de su imaginación creadora de epopeyas.

Belerofonte—dice el poeta—, llega a la corte de Preto, rey de Argos. Antea, la reina, se enamora del gallardo forastero. Lo solicita; el joven la rechaza. Herida en el orgullo terrible de su hermosura, lo acusa de haber atentado al honor real. Preto, deseoso de respetar las leyes sagradas de la hospitalidad, da en castigo, a Belerofonte, un díptico para Jobates, rey de Licia, la bella ciudad anatólica. Jobates recibe al enviado del rey amigo, y a la décima aurora, después de haber dado muerte, en ceremonia litúrgica, a nueve toros, fresca aún la sangre del último, pide al huésped la tablilla de Preto, se impone de los designios del rey y, para cumplirlos, ordena a Belerofonte que mate al sér de triple naturaleza, al monstruo animado por chispa de divinidad salvaje: la Quimera. Belerofonte, caballero en Pegaso, asciende los montes lícicos y vence al dragón, que se desploma herido, muerto, asordando con el rumor de sus escamas el fondo de la leyenda heroica.

En cuanto al origen del mito, a la anomalía vital que generó sus deformidades, la voz de los exámetros enmudece. El artista, guiado por su curiosidad, pasó entonces de los versos épicos a los versos teogónicos. Interrogó al poeta de las llanuras de Beocia, a Hesíodo. El, que de tanto ahondar el abismo celeste llegó a la visión de la vida primera.

conocería la estirpe fabulosa. La conocía. Echidna, dice su canto, sér de intrépido corazón, bebía su energía en las entrañas de la tierra. El más fogoso de los vientos la amó y se unió a ella en antro que aun resuena con los ecos del idilio terrible. La Quimera nació de esas nupcias... ¿Su vida? ¿Su muerte? El poeta se detiene; pero el artista siguió en busca de ellas, y pasando por el finísimo gramático ateniense, Apolodoro, que se atiene, respecto al mito, a la visión de los ojos ciegos de Homero, llegó a los poetas latinos, que recibieron como legado de ensueños las leyendas mitológicas de Grecia.

Ovidio, entendido en la metamorfosis de los séres y de las cosas, no podría ignorar la vida del prodigio helénico, ni su muerte. Pero no, el pusilánime poeta las ignora. De sus personajes, uno sólo habla del monstruo, por haberlo visto en la lejanía utópica de la tradición: es Biblis. Al huir, mordida por el desengaño, al través de las selvas y los valles mileteanos, hiriéndose el seno, desgarrándose los vestidos y gritando como ménade, pasó junto al antro de la hija de Echidna, vió las llamas del monstruo ignívomo, y el pavor la hizo llorar en la soledad de los bosques. Y es todo. Después de este episodio, la vida del mito vuelve a la oscuridad, desaparece de los cantos latinos; ningún verso recuerda el último arrastramiento del monstruo, ni las últimas llamas de sus fauces. El

mito muere, mas la chispa de su divinidad lo lleva de las formas terrenas a las celestes, a las regiones elíseas, donde lo vió y temió el héroe de Virgilio. Cuando Eneas, impelido por el viento mediterráneo, llegó a Cumas, subió a la colina en que alboreaba el templo de Apolo y preguntó a la sacerdotista si podría bajar a las lobregueces del Erebo, se le contestó que sí; mas que, para ello, le era preciso llevar al templo una rama del árbol de Juno. Eneas la busca, halla y ofrece al santuario. La sacerdotista, cumplido el rito, guía los pasos del viajero; descienden; llegan a la caverna erebiana, donde deben hacer un sacrificio cultual; derramar vino sobre el testuz de toros negros; arrancarles las crenchas frontales, y arrojarlas al fuego... La diosa de las profundidades oscuras acude al llamamiento del sacrificador. A su venida la tierra parece mugir. Eneas se precipita al antro e intenta, para abrirse camino, herir a los seres monstruosos que lo guardan, pero se detiene ante la temible y enorme sombra de la Quimera.

Estas leyendas, que pudieron completar la historia mítica del monstruo, no continuaron en la poesía latina, porque cayó sobre ellas la sonrisa irónica de Lucrecio. Las naturalezas dobles, dice el cantor del átomo y de lo infinito, son ficticias; el hombre no puede dar vida al centauro; los hibridismos orgánicos son creaciones ilusorias que morirán como mueren los sueños. El poeta reía.

El mito estaba en su crepúsculo. Después del origen en Hesiodo, de la muerte en Homero, de la supervivencia en Virgilio, aparecía la burla en Lucrecio. La historia de las anomalías animales; de los monstruos, terminaba, como la historia de las anomalías morales, de los dioses, disuelta por un mismo soplo de ironía, por algo que no permite ni las monstruosidades de la idea ni las monstruosidades de las formas.

×

Pero, conocida la leyenda, el artista advirtió que la figura carecía de lo esencial para ser el símbolo de la materia que nos lleva por la inmensidad en un comienzo de vuelo; y, para completar su significado, le dió finas y vigorosas alas de águila. Ellas realizarían el prodigio de hacernos sentir los anhelos de la materia viva. Pero, apenas iniciado el signo, el diseño de carbón, se detuvo. ¿A qué recurrir al dibujo antes de saber si el concepto creador se mantendría en la figura híbrida? La idea se esbozaba bien; pero, ¿era bella? ¿No era una paradoja con más audacia que hermosura? ¿Sería el monstruo el más apropiado horizonte escultórico de la virgen desnuda? ¡La fealdad en el mármol! ¿Existía lo feo? ¿Qué era? ¿Una disonancia entre la idea y la forma? ¿Un

grado inferior de la belleza? ¿La inseguridad primitiva, lárvica, de la forma perfecta? Mas, dejando el análisis de lo feo metafísico, el artista pasó al de lo feo estético. La imagen no era grotesca, uno de los seres que los caricaturistas de la piedra hicieron correr, en tropel de pesadilla, por la bóveda de las catedrales, no; ni tampoco un sér nacido de acoplamiento inverosímil en una zoología de apocalípsis, sino uno de los monstruos en que los antiguos representaron la naturaleza, la corporificación de un concepto de las fuerzas eternas. Y si era cierto que, en cuanto imagen, podría acercarse al arte en que sólo impera la forma, no por eso dejaba de tener mucho del equilibrio clásico: lo monstruoso no excluía totalmente la idea, ni la idea rebosaba exageradamente de lo monstruoso. La figura se dibujó, pues, armónicamente, en el espíritu del artista. Los anillos del dragón se retorcerían, como la materia en la inmensidad, bajo la purísima elevación del ensueño. Aliados así sus dos términos contradictorios, el grupo habría de vivir como una síntesis nívea. Su movimiento sería sosegado y ligero. Y, a pesar de que la escultura de entonces volvía, por medio de sus cinceles más gloriosos, al período de la estatuaria estática, al reposo de las piedras megalíticas, a la línea de abstracción inerte que modeló los rostros esfíngidos y colosales, el artista no dudó, al optar por el mo-

vimiento y el ala para la vida de su grupo sereno y ardoroso.

La idea, definida por el intento, se realizó en la obra; el grupo surgió risueño y claro. La sonrisa de la faz leonina parecía un gorjeo de placer, ligero y trémulo, avalorado por el desenvolverse de los anillos corporales, arrastrante sucesión de notas bajas. Y sobre ese equilibrio melodioso, la virgen, el ensueño, se elevaba como el efluvio del tema, de la materia retorcida de ansiedad en la blancura extática del mármol. La obra sonreía y oraba. Y la factura, por fina y sabia, era magnífica. La virgen tenía líneas ideales, coloridas aún de rosa por el beso del pulidor, y el monstruo, curvas de voluntad que parecían gemir aún al empuje del hierro. Las pulideces y las opacidades discurrían por la piedra con ternuras de idilio y denuedos de epopeya.

X

Después de haber indicado las posibles divagaciones del artista sobre el tema de su obra, hallo alegría en darme a los recuerdos y visiones suscitados por las líneas del grupo sereno y alígero. Ya no me fijo en el gesto, no analizo las relaciones de la idea y de la piedra, no me

preocupa ni la claridad ni la sombra de los relieves, el balance ni la armonía de los volúmenes: libre de la apreciación crítica de la belleza, me entrego a la emoción pura, y, para sentirla en toda su poesía evanescente, la sigo hasta donde muere, en la lejanía de mi espíritu, su resonancia postrera.

El artista gusta de retener sus sensaciones hasta vivir todos los recuerdos que ellas evocan. ¿Qué son las lejanías y las cosas de hoy comparadas con las lejanías y las cosa de ayer? La vida de lo recuerdos, purificada de lo efímero, es más verdadera que la vida actual, insegura, variable, múltiple. Morir es, para las ideas y las cosas, vivir en esencia, embellecidas de misterio. Por eso, cuando una línea o nota, una matiz o una palabra evoca recuerdos, los vemos, casi siempre, en la majestad de lo eternamente vivo. Esa resurrección silenciosa la suscita, en la piedra, la línea.

Bajo la luz fría y difusa de la claraboya de la sala, admiraba yo, una tarde de otoño, la belleza del grupo simbólico, cuando advertí que la oscuridad crepuscular invadía lentamente los rincones y llegaba, en marea sombría, a lamer la blancura del mármol. El grupo se animó; el cuerpo del monstruo, desenvolviendo sus contorsiones anulares, simuló un avance turbador, y la virgen, espiritualizada y cándida, tuvo también

un instante de ansiedad en sus líneas serenas, un comienzo de tumulto en sus relieves impasibles... Sentí el aliento de un bosque ilusorio; viví un minuto de la mitología helénica; pero al retirarme, un paso apenas, del grupo vívido, casi temeroso de su blancura, el vértigo se desvaneció, dejando en mí algo más bello que sus insinuaciones medrosas: el recuerdo de una pálida noche marina.

Era en las playas australes, cerca de Queule. Después de vagar, bajo el gris de la última hora vespertina, por entre riscos y espumas, me había detenido, antes de trasponer un cabo salvaje, a escuchar el murmullo de las aguas insomnes. Monologaba el mar. Las estrellas, veladas de niebla sutilísima, dejaban caer una luz húmeda y láctea. Las olas venían, llegaban, se revolvían entre las peñas, subían, y luego, bulliciosas, se retiraban, arrastrando, por las hendiduras de las rocas, piedrecillas y conchas. Después, suaves, blandas, múltiples, chapoteantes, volvían a subir y volvían a bajar. Los miles de miles de arabescos sonoros dibujados en el silencio nocturno por las voces revueltas, atorbellinadas, del mar, levantaban entre los riscos un clamoreo enorme. De cuando en cuando, el desplome de una ola oscurecida apagaba el murmullo de las voces innúmeras; pero, pasado el estruendo ensordecedor, volvía a levantarse el

indefinible rumoreo de las aguas. Había mucho de animal en la garganta marina, en aquella entrada mugiente y lóbrega, dentellada de riscos y abierta como la boca de un monstruo, de largo y removiente dorso azul oscuro.

Una leve y vagarosa luz opalina se difundió por la profundidad del cielo. Las estrellas palidecieron, se las hubiera dicho perdidas en la superoscuridad de la noche, tan indeciso fué el desvanecimiento luminoso en que flotaron después de recogerse, de cerrar sus pétalos abiertos. El mar se removió; esperaba a la luna, perdida aún en el oriente, detrás de la montaña. El ardor de la primavera nocturna lo enardecía, anudaba sus olas, lo hacía desleir en el aire el efluvio de sus exudaciones gozosas. La bestia ilusoria mugía, ronca, en la impaciencia de la brama. En los instantes de silencio, en las pausas de las oleadas, los riachuelos, al retirarse por los intersticios de los rocallares, corrían, cristalinos y largos, como hilos de baba lasciva.

La luna, nívea, comenzó a emerger, y al leve avance de su claridad azulosa, los árboles que orillaban el coronamiento de la montaña definieron sus perfiles en larga serie de dibujos lóbregos. Poco a poco la dulzura de la luz extendida por el cielo descendió a los confines del mar, argentó el agua y avanzó hacia la ribera, haciendo relucir las escamas del monstruo, que simuló ador-

mecerse, reposarse en lasitud de goce. Su aliento se detuvo en quietud admirativa, en larga pausa extática. Pero luego, como si hubiera recogido toda su ansiedad, por un instante adormida, se levantó, tendió primero a la ribera una ola lenta, larga; después, otra, y otras, y, por último, oscurecido, soberbio, enorme, avanzó en repechamiento audaz, en un salto que llegó a las peñas más elevadas. Hubo un instante de éxtasis. Después, las aguas se recogieron, chispeantes, trémulas, hervorosas. La playa entera apareció nevada; el aire se impregnó de sal; la noche se aromatizó de placer... La luna,desprendida ya de los picachos, subía leve, púdica, edénica. El mar sonreía, y sus voces, enronquecidas, eran gruñidos afónicos, regañamientos de fauces borboteantes, atragantadas de aguas glutinosas, chorreadas de espumas salobres. Pero la luna siguió elevándose, idealizada, ebria de infinito, sin sentir bajo sus velos vaporosos, ni los suspiros, ni las vehemencias, ni las ondulaciones de la marea nupcial.

El recuerdo palideció. Volví los ojos al grupo. El eterno idilio marino estaba allí, sujeto, inmovilizado en los contornos de la piedra. Las rosas esparcidas, sahumaban el aire... La escultura, después de haber simbolizado un momento del corazón, simbolizaba un momento del mar. Y yo, que había discurrido, paso a paso, en torno a su

belleza, absorbiendo su efluvio de idealidad para enaltecer mi vida interior, y siguiendo una a una sus líneas, a fin de tener la visión de los más inverosímiles horizontes, sentí, como nunca, la pureza augusta de la obra, y, como nunca, admiré al artista de manos líricas que enlazó para siempre en la piedra el sueño silencioso de la luna y el avance espumajeado del mar.

X

Quien no apure los elementos ideales y reales de una obra no sentirá la verdadera emoción de arte. Y como ésta es tanto más viva cuanto más numerosas son las ideas que despierta, es justificado el afán de quien la busca en la multiplicidad de sus valores evocativos, tristes, alegres o medrosos. Así, al discurrir sobre la belleza de este grupo, he ido del ensueño a la desesperanza y del deseo al temor, y he agotado la delicia de convertir la línea, los pulimentos, las blancuras y las sombras en floraciones sensuales. Bajo la influencia de esa delicia, miro, por última vez, al grupo... La virgen, reclinada en las alas abiertas del monstruo, caídos los párpados y sueltos los cabellos, sueña arrobadamente y detiene, con mano púdica, el velo próximo a descender, en ligeras ondulaciones, de los muslos. Está divina-

mente desnuda. La claridad que, desde el lado izquierdo de la cara, se desliza por la curva del hombro, cae por el brazo y llega a la mano que toca la frente del monstruo; y la oscuridad, desleída en los vacíos menores, se reune y ahonda en el ángulo de la rodilla levantada bajo el velo. La convexidad del vientre, leve y suave, se eleva modelada por penumbras que se disipan en los pechos, donde tiembla una caricia de luz, y reaparecen en la garganta, por donde vaga una caricia de sombra. Sin advertir que su guirnalda ha esparcido sobre la tierra el nevado prodigio de las rosas, la virgen sube, flota en el sonambulismo de su blancura desnuda. El monstruo se revuelve, se levanta, sonríe. Ha sentido en la aspereza del dorso la frescura de la carne edénica. La mano que llega levemente a su cabeza, ¿se apoya o teme? ¿Repele o halaga? Bajo la caricia ilusoria, corre por sus escamas un escalofrío de alegría, y enloquecido por la sensación embriagadora, su cuerpo se anuda, se arremolina; su pecho se esponja; sus fauces se abren, y sus ojos se pierden en lo infinito de un cielo bárbaro.

IV.--EL DESCENDIMIENTO DE LA CRUZ

: A LA SEÑORA INÉS :
ECHEVERRÍA DE LARRAÍN

EL DESCENDIMIENTO DE LA CRUZ

El Descendimiento. Arias.
Museo de Bellas Artes.
: Santiago de Chile. :

La primera vez que me detuve frente a la muda grandeza de este grupo, el severo discurrir de las líneas, la actitud de las figuras y lo angustiado de los rostros me conmovieron profundamente, y sólo después, cuando su unidad me fué visible y pude seguirla en el enlace y equilibrio de las claridades y oscuridades modeladoras, logré recoger mis emociones para revivirlas, una a una, con la misma agudez con que las recibí de la piedra sagrada.

Es el último instante del poema cristiano. Jesús, descendido ya del madero, exánime, caída la cabeza, colgantes los brazos y flácidas las piernas, va a ser posado en tierra por José de Arimatea y San Juan Evangelista. Detrás, María está de pie, inmóvil, y a su lado arrastrándose por el suelo, desnuda y llorosa, Magdalena enjuga, por última

vez, con sus cabellos, los pies heridos y exangües de Jesús. La palidez de la piedra dice un episodio de la abnegación cristiana, y por ello, su belleza me lleva de lo escultórica a lo moral.

Los perfiles se desvanecen, y disipada casi la visión de la piedra, siento las insinuaciones de los gestos y las actitudes. Es algo lento y suave, un soplo de la misma tibia y consoladora brisa que hace veinte siglos bajó de la cumbre holocáustica, se internó por la selva enmarañada de las almas, y las meció con tal dulce ritmo de renovación floral, que en ellas se abrieron, leves, las rosas de los primeros labios en éxtasis, y se levantaron, temblorosos, los lirios blancos de las primeras manos en oración... El grupo me atrae nuevamente. La piedra se perfila gris, cenicienta. En los pies, en el costado, en las manos de Jesús, hay desgarramientos, heridas; pero en los pechos, en los labios, en los muslos de Magdalena, hay luz y blanduras.

×

El centro del grupo es la figura de Jesús. Una de las más finas luchas del artista es la empeñada por conseguir que la piedra no evidencie, no muestre su pesadumbre, que sea ligera. En el cuerpo de Jesús, Arias tuvo que esculpir lo contrario;

tuvo que dar la impresión de la materia que desciende por su propio peso; mas para ello, no pudo valerse de la pesadez intrínsica de la piedra, sino del modelado anatómico. Para estimar debidamente su victoria, sería preciso seguir las sutilezas lineales con que imitó las infinitas indicaciones del martirio, desde las ligerísimas que han dejado en la boca un resto de aliento tibio, y en las manos y pies un resto del escalofrío de la trasficción, hasta el ritmo de la agonía que fué deprimiendo, uno a uno, los relieves de la carne desnuda. La flacidez de los músculos y el alzamiento de los hombros por la suspensión piadosa revelan líneas de tal laxitud, que los miembros caen, pesados, muertos. El artista se guió, en este esfuerzo, por su propia inspiración. Sin recurrir a la manera de los antiguos, que desvanecían en el cuerpo de los dioses el resalte de las venas y de los rasgos que pudieren inducir una visión contraria a su naturaleza celeste, ha logrado que la figura de Jesús, a pesar de la cabeza caída, de los músculos faciales hundidos y laxos, y de las manos de largos dedos exangües, conserve no se sabe qué restos de alma; diríase que circula aún, por sus palideces, la serena claridad que lo trasparentó de ensueños.

Además de esto, ha hecho que la figura domine en el grupo, no sólo por su significado moral, sino por su posición. La línea, el balance de las masas oscuras o claras y la acción de los cuatro persona-

jes circunstantes convergen con tan delicado rigor al centro doloroso, a Jesús, que no hay en la piedra perfiles que distraigan la pupila ni movimientos que dispersen la atención; la figura de José de Arimatea se equilibra con la de San Juan Evangelista, y la de María, de pie, con la de Magdalena, postrada.

A pesar de esta unidad estricta, el escultor, una vez terminada la obra, dudó de su triunfo. Si hubiera conocido los "Descendimientos" que se han hecho, me decía una vez, no habría trabajado en el mío: ¡son tantos! Y tenía razón. ¿Quién podría enumerar las obras que interpretan la tragedia de la cruz, en escultura, desde Buonarotti a Rodin? Sin embargo, por su verdad humana, el grupo de Arias es superior a todos. La obra de Miguel Angel es de carácter demasiado concreto; se limita a lo anatómico. Separadamente del cadáver de Jesús, que María sostiene en el regazo, y que es de modelado estupendo, su belleza se reduce a la expresión de la angustia materna. Sólo el trabajo de Rodín tiene similitud de concepto con el de Arias, por revelar el idilio, con todas sus delicadezas humanas.

Sobre un trozo de piedra, que esboza el árbol del martirio, Jesús, abiertos los brazos, clavadas las manos, caído el cuerpo lánguido, apoya la cabeza en el hombro de Magdalena, que, desnuda, se une al mártir en un postrer arranque de amor.

El frío desplome de los miembros de Jesús contrasta con las formas juveniles y voluptuosas de Magdalena. La delicadeza de la intorsión erótica y la suavidad de las líneas de la espalda, de la cintura, de los muslos y de los brazos, dicen que el pulgar de Rodin debió de ir por la arcilla moduladora con la inconsciencia deliciosa de un recuerdo. Hay en el púdico enlace de esa desnudez al cuerpo agónico un soplo de calor. La vida de Magdalena busca desesperadamente su pérdida resonancia en la carne silenciosa de Jesús... En otras piedras de Rodin, en la que eterniza la fugacidad del beso, la línea que sube se relaciona con la que desciende y define un conjunto de actitudes regidas por un mismo anhelo de placer. En este grupo doloroso, no; el cuerpo de la cortesana se anuda al cuerpo del soñador; ciñe sus brazos al cuello lánguido; deja caer la cabeza sobre la cintura flácida; pero la onda de recuerdos que lo anima no halla en las formas exangües otra onda vívida a que unir sus ansiedades para rodar por lo desconocido del ensueño.

En el grupo de Arias, la figura del mártir es, por su modelado, superior a la de Rodin. La vemos, no apenas, como si estuviese borrada por la distancia de un segundo término escultórico, sino bien definida, desde los pormenores—la flacidez de los músculos palpebrales, la desunión de las falanges en los dedos cadentes—a la laxitud

de sus miembros agónicos. Su figura es humana, tiene los estigmas del martirio. No hay en ninguno de sus rasgos indicios de insensibilidad, de olvido de la tierra. Se diría que el artista esculpió la escualidez del mártir, no sólo para mostrar los estragos de la agonía, sino para recordar con la hondura de las cavidades y la eminencia de los relieves, sus perdidas formas de salud. La verdad de sus relieves mueve a piedad. Jesús está ahí, podríamos palparlo, y no venerarlo solamente como en la piedra rodiniana, que lo aleja, envolviéndolo en no sé qué velo de misterio. En este grupo está como debió de ser, alto, de la estatura requerida para la predicación de su quimera.

×

La figura de Jesús aparece aquí avalorada por la figura de Magdalena. El apóstol no estuvo sólo en sus diálogos con la inmensidad; a su alrededor se desleían, como aroma gentílico, las insinuaciones terrenas. Sus efluvios eran lentos y suaves como las líneas corporales de quien los ofrecía... En el grupo no podía faltar, pues, la figura de Magdalena, tanto por ser la que inició el culto, la primera que pidió, no la cura del

cuerpo, sino la salvación del alma, cuanto por ser un término fresco y hermoso que avaloraría, por contraste, las formas dolorosas de Jesús.

¿Cómo esculpir la figura para obtener ese contraste, sin turbar el equilibrio moral del grupo? La filosofía de la escultura agota fácilmente las sucesivas modificaciones de una visión; es preciso que el pensamiento organizador luche, busque, trabaje. El artista, orientándose, fué al fondo humano de la pecadora. Su historia es su psicología. Hasta la tarde de Jesráel, en que Jesús la advirtió y dejó caer sobre su carne descubierta una mirada que puso en fuga los lebreles acezantes de sus sentidos, el amor fué para ella el placer. Desde entonces, es cierto, no se la vió más en la terraza de su castillo, tendida en sedas orientales, en blandos tapices, ofreciéndose en mercado opulento, ataviada de sus más ricas preseas y ebria del aroma de los carnosos nardos índicos. Se convirtió a la nueva fe; pero como el brío de la sangre persiste al través de los episodios morales, su naturaleza, vehemente y apasionada, habría de evidenciarse, a pesar de su trasformación psíquica, en su carne ardorosa. ¿De qué modo indicar escultóricamente su vida, que fué en la estéril tierra judía una de las más claras sonrisas del animalismo griego, si no por la juvenilidad de las formas desnudas? ¿Y cómo el despliegue de sus cari-

cias envolventes, si no por la flexibilidad de su cintura y el serpenteo de sus brazos? Su sér, todo frescura y aroma, debería aparecer, como el lirio, desnudo.

Al verlo así, nos preguntamos: ¿se dejó llevar el artista por estos u otros sutiles comentarios? ¿Se mecieron en su espíritu estos enlaces de elementos morales y escultóricos? ¿Qué lo decidió a dejar, como nota risueña y clara en el tumulto de la obra dolorida, el cuerpo de la cortesana? Nadie antes de él, es cierto, había esculpido la desnudez pagana al pie de la cruz. ¿Temieron los escultores destruir la unidad de la emoción dolorosa? ¿Deprimir la pureza de su significado moral con el deleite de los relieves tentadores? ¿Por qué?

El desnudo es bello. Al seguir, sin atenuarla con sutilezas disectivas, su pureza, el desnudo nos seduce. ¿Cómo no deleitarse con la curva en que aletea la luz o la sinuosidad en que duerme la sombra? ¿Y cómo no darse a inquirir, para una más clara visión de su valer, si el cuerpo que vemos tiende o no a expresar un determinado concepto de la vida, y si para ello debe o no presentarse, como lo admiramos, desnudo?

El velo sirve, es cierto, para comentar con sus pliegues la actitud de la figura, pero entorpece la simplicidad del cuerpo. En la figura libre, sin nada que la enlace a un estado psíquico individual, a

un momento histórico o a una costumbre, el velo desvía la expresión. No velaron los helenos las niveidades venusinas al evocarlas saliendo del mar, húmedas de los aromas anadiomenos, ni a la diosa de la caza, al esculpirla, corriendo por las selvas nocturnas, seguida de sus perros veloces. El vestido convierte el desnudo en obra de análisis, y al escultor en cronista de lo efímero. Las figuras representativas de los elementos morales eternos—el amor, la fe, la esperanza—están sobre lo pasajero, son una fuerza desnuda... Así el artista que las esculpe, no para evocar un minuto cualquiera de la vida individual, sino sus valores eternos, prescinde del vestido y las perfila con la línea que llega, por lo sencilla, a lo inefable. El desnudo es la naturaleza; el ropaje es el arte, lo transitorio; es la costumbre y la época; la túnica egipcia, el peplo helénico, la dalmática romana.

El desnudo alcanza, pues, la plenitud de su vida si prescinde aun de la casi ilusoria vestidura del velo. Libre de ropaje, su fugacidad se convierte en algo eterno que pide, para enaltecer su vida, la alegría de la piedra, la blancura, porque en ella, junto con ofrecer, atenuada, en la luz y la penumbra, la armonía sensual del colorido, muestra en el contorno, en la actitud, la armonía mental de un símbolo. Enaltecido por el mármol, el desnudo es de una idealidad que no se deja encender por el fuego perverso de los sentidos;

una onda de aspiración que nos une, ora a las purezas espirituales, al ensueño, a la esperanza; ora a las purezas materiales, al desnudo mineral, la perla; al desnudo celeste, la luna; al desnudo floral, el lirio.

Desdeñoso de las pupilas ignaras, el artista dibujó la figura gentílica en la delicada verdad de su belleza, y consiguió que, así como una tendencia del espíritu se revela en la faz, el erotismo de la joven se evidenciase en su cuerpo; que apareciese modelada por líneas suaves como sus caricias y divagadoras como sus ansiedades gozosas. La psicología de la pecadora está, pues, en sus sinuosidades corporales, en la delicadeza y el ardor de sus formas.

Al verla en su postrer esfuerzo votivo a los pies de Jesús, la sentimos agitada por la alegría que la hizo mostrar sus desnudeces en sus horas de amor, y por el arrepentimiento que la hizo purificar sus blancuras con sus lágrimas. Si su espíritu está oscurecido por la muerte del amado, su cuerpo, ansía, late, ofrece sus flores carnales. Perdido el ensueño que la purificó, vuelve a vivir su vida, a consumirse con la alegría de la luz, a estremecerse con la frialdad de las aguas, a esperar con los temores de la sombra. De acuerdo con esta idea, el cincel le ha dado tantos elementos de vida sensitiva, que hay puntos en que la claridad modeladora vibra como un

grito de placer y otros en que se apaga como un sollozo de dolor.

×

Las figuras secundarias están esculpidas con la misma cuidadosa preocupación de verdad que realza la obra entera. El artista ha procedido con tino; ha evidenciado uno a uno los elementos escultóricos de la vida y el carácter de los personajes. El discípulo predilecto, San Juan Evangelista, el que admiró más delicadamente la prédica de la nueva fe, muestra en su actitud menos el dolor que el asombro de ver cerrados los ojos divinos, de sentir inerte y frío el cuerpo que resplandeció en la llamarada trasfiguradora. Sus pupilas se dilatan, sus labios se entreabren. Y con la misma enardecida mano que escribirá los versículos reveladores de su visión última, sostiene el cadáver gélido, mientras, al pasar, tal vez, por su espíritu una ráfaga de duda, sus cabellos se desgreñan, como en las mañanas, al despertar, en la ribera, bajo el viento del lago Tiberíades. Su energía juvenil, que tuvo después, como símbolo, el águila, asoma ya en la curva de su nariz, en el perfil vigoroso, en la morbidez de los labios, firmes, aptos ya para beber sin temor, a

la hora de la prueba, en la copa de Aristódemo, el sacerdote de Diana.

En más elevada modelación escultórica, José de Arimatea está en actitud tan lógica y natural como la de San Juan Evangelista. José no confesó su creencia en la doctrina nueva, ni se asomó, como Juan, al abismo de los ojos celestes... Su acción fué más de piedad que de fe. Por eso el artista no la esculpió de modo que indicase un estado exclusivamente espiritual, sino un movimiento de voluntad, el esfuerzo por sostener el cadaver de Jesús. Su presencia es, además de justificada, el complemento de la variedad plástica del grupo; lo realza oponiendo al cuerpo flácido del mártir y al ligero y gracioso de la cortesana, el vigoroso del varón fuerte. La fina multiplicidad de sus rasgos expresivos—las arrugas de la piel junto a la axila izquierda; el estiramiento de los músculos costales; las cavidades y las protuberancias de la espalda, relevadas por el esfuerzo piadoso—enriquecen el conjunto de las figuras, agregando esos pormenores a sus grandes planos de luz y de sombra.

La que se animó primero con su gris pálido, y me sedujo después con la pureza de sus contornos abstractos; que me entristeció con la mísera estructura del cuerpo exangüe, y me exultó con la tibieza de las formas paganas, se desenvuelve, acrecida, en el último instante de mi

contemplación, por el enlazamiento sutil y grandioso de sus perfiles, recuerdos y significados. La sensibilidad visual, perdida en los subentendidos escultóricos—indicios, anuncios de relieves—, y la sensibilidad moral, ebria de subentendidos emblemáticos—reflejos que se insinúan, sombras que se marchitan—, me llevan frente al grupo, en suave ráfaga de ensueños.

El episodio evangélico se clarea de recuerdos. La mente se hunde en los orígenes del grupo. ¿Cómo detener el despliegue de las reminiscencias históricas? Y al ser movidos por ellas, ¿cómo impedir que la tristeza de las que hablan de muerte sea dominada por la dulzura de las que hablan de vida y de amor? Con su arrastramiento, la pecadora suscita en mí la visión del último día pagano, de la tarde en que una voz anunció la muerte del dios de la alegría. ¿Qué aire, qué agua, qué selva se estremeció al paso de sus rumores? Era, bajo la pálida luz de un atardecer, el mar de Jonia. Un barco, pequeño y cargado de los más ricos productos orientales, volvía lentamente, con rumbo a las playas latinas. De pronto, sus velas languidecen; ruedan apenas las olas; no hay viento. Entonces, desde la isla de Paxo, ya casi negra contra la claridad del poniente, llegó una voz. Llamaba a un piloto egipcio, a Tamus, y le ordenaba anunciar, cuando estuviese frente a Pálada, que el gran dios Pan había muerto. Pavorido, el piloto

dudó; pero después entregó la decisión al viento; quiso que él indicara, deteniéndose o acelerándose, si se había o no de cumplir la orden medrosa, si se había o no de anunciar al mundo la muerte de la divinidad pastoril, del numen de las selvas y las aguas. Al enfrentar la nave el punto señalado, el viento, que había empezado a soplar, cesó de nuevo. El egipcio, subiendo a la enarcada proa de la nave, gritó entonces, con el mismo acento de la voz misteriosa, y hacia la ribera lejana, que Pan, el gran dios Pan, había muerto. A su anuncio se levantó de las aguas un clamoreo doliente; pareció que las deidades marinas gemían, y que, al huir, revueltas y despedazando sus guirnaldas de actinias y de corales, se hubiesen herido, desgarrado la carne en los peñascos, pues junto con desvanecerse los ecos de la fuga clamorosa—¿era el último reflejo de la tarde? ¿la sangre de las nereidas, de los tritones, de las oceánidas?—, las espumas se colorearon de rosa y las aguas de púrpura...

Extinguido el recuerdo de este minuto doloroso, de cuando, según la leyenda, a la misma hora que moría Jesús moría también el dios Pan, la desnudez del cuerpo hetaírico, sonrisa de la tierra helénica, me esclareció con la visión de las tardes festivas... Se define un valle, un bosque; brilla la nieve en los montes lejanos; luce el cielo de la Jonia; suenan, aéreos, en la quietud de la hora

plácida, los errantes tamboriles de Dionisio. El desfile asoma; el rumor se difunde; los alegres celebrantes del dios de las viñas, coronados de hiedra, trenzan sus danzas en torno de vasijas enguirnaldadas de follaje; ríen, saltan, juegan, agitan sus pieles de cervatillo, alzan sus tirsos frondosos, mueven sus mitras florales, tañen sus címbalos, soplan sus pífanos. Es una festividad vagabunda, encendida por la luz, purpurada por el vino; un tumulto coral de ménades, silenos, sátiros y panes. Las vírgenes, de muslos desnudos, dorados por el sol, llevan, en larga teoría, canastillos de frutos votivos; los efebos, ceñida la cabeza del verde de las encinas y del azul de las violetas, medio cubierta la faz por entrelazadas hojas, himnan al dios de la alegría, y todos, en muchedumbre procesional, enloquecidos por el ardor cibeleano, desenredan, a lo largo de los senderos, el capricho de sus vagancias litúrgicas. Es la ofrenda de la vida a la tierra, el culto de la voluptuosidad sana, la epifanía de la carne gloriosa. El espíritu sigue el andar de la multitud vocinglera; la ve perderse, buscando el goce de los ritos báquicos, en la penmbra del crepúsculo y de los árboles, y al sentir el alarido de los deseos y el crujir de las ramas tronchadas por el alud delirante, recuerda las bacanales del bosque Similas, junto a las aguas del Tíber... En el vertigo de esta visión, la pecadora es ménade caída

en la carrera gozosa, húmeda la piel por el esfuerzo alegre. Su vientre, agitado por jadeo febril, por sollozos de cansancio, palpita; su cabellera se desgreña; su cuerpo se remueve, se arrastra. Es una tea dionisíaca, una antorcha de carne pálida que, tirada allí, al pie de la cruz, como símbolo del muriente animalismo gentílico ante el victorioso espiritualismo cristiano, revuelca en el polvo sus llamaradas cultuales; es el mundo de la alegría postrado ante el mundo del dolor.

×

Después, desvanecidos los recuerdos, la obra domina. Vuelvo a sentir el carácter descencional del grupo; sus líneas verticales, oblícuas o curvas, caen, comentadas por los reflejos y las sombras, desde el ángulo del manto maternal y la semiflexión de la espalda del amigo, a la túnica del evangelista y al arrastramiento de la pecadora... Jesús va a ser posado en tierra. María, medio absorta en su dolor, ayuda con el intento de las manos; San Juan, asombrado de sentir silencioso el corazón en que oyó palpitar la sangre de un dios, se doblega en el sostenimiento extático, y José, que soporta, casi solo, el cuerpo exánime, muestra en sus relieves desnudos la poderosa unidad mus-

cular de su esfuerzo: salidos los homoplatos, hundidas las vértebras dorsales, tensas las fibras de los muslos, hinchadas las venas de los brazos. El descenso de las líneas me deprime, caigo con ellas, siento la tortura de la piedra; pero después—¿es efecto del desnudo? ¿el triunfo de la sensación enaltecedora sobre la enervante?—la melodiosa insurrección de los instintos alados me reanima, y torno a mecerme en la vaguedad de una serena y augusta contemplación.

V.--MISERIA

A CARLOS FERNÁNDEZ PEÑA

MISERIA

: Miseria. Concha. :
Museo de Bellas Artes.
: Santiago de Chile. :

Un tema triste, ensombrecido por el gris de esta mañana de otoño... Para el poeta que busca lo sutilizador de sus capacidades edónicas—la idea que se deslíe en alegría, la sensación que se resuelve en placer—, hay mármoles que, por la ligereza de sus líneas, lucen la frescura de las flores, y otros que, como el de esta obra, recuerdan, por lo rudo y anguloso de sus cortes, el frío y la tosquedad de los riscos.

La línea tiene influencia decisiva en la impresión que recibimos de un mármol. La curva es el movimiento: la recta, lo inmóvil, lo inerte. El recluimiento sensitivo a que nos constriñe su quietud es frío en el alma. La piedra esculpida por la línea quebrada adquiere, en vez del colorido vital de lo animado por un ensueño, la palidez del ópalo, el gris ceniciento de la lunaria, las livideces amarillentas del cuarzo. Por eso, al ver, por primera vez,

este grupo, me pareció, helado por la intensidad de su recogimiento y por los vagos tonos azules de mármol una escultura de nieve, manchada, aquí y allá, por el reflejo del cielo o la cerulescencia de las nieblas invernales.

X

La escultura chilena carecía de obras realistas para demostrar su capacidad creadora en las tres principales escuelas del arte. La enseñanza clásica, que veía en las leyes estéticas de los antiguos las únicas dignas de regir las manifestaciones de lo bello, había retardado, como la romántica, el advenimiento del realismo; pero, lentamente, la escultura, que en lo antiguo fué desde el dios helénico al héroe romano, pasó, en lo moderno, del emperador olímpico al obrero.

Cierto es que en ésta o en aquélla obra escultórica había ya un ángulo de escualidez entre curvas de salud, pero en ellas se cincelaron motivos morales—arrepentimientos, sacrificios—, y no estados fisiológicos—hambre, extenuación—. La escultura antigua quería la belleza, el modelado augusto, el prodigio del relieve, nunca la expresión de las plasticidades míseras. Estimaba que la niveidad del mármol es propia únicamente para el desnudo ju-

venil; que había de hincharse con latido de sangre heroica o con ansiedades de carne gozosa, no con lasitudes de anemia. Quería la serenidad, la alegría o la majestad, no el dolor de la forma.

Mas, ido el tiempo en que la línea llegó al vértigo, el medioeval, vino el moderno, y en él, un día llegó Charlier y otro, Meunier, enalteciendo la belleza y la dignidad artística de lo vulgar, hicieron dominar el sentido íntimo de la forma, el carácter, sobre la convención, y así, de obra en obra, llegaron al desvanecimiento de lo feo, al crepúsculo de lo deforme. La figura del obrero igualó en valor estético al dios antiguo, y los andrajos, a los paños augustos. El mundo griego, en que dominaba la sonrisa de las lejanías siempre luminosas, desapareció ante el mundo de hoy, en que domina el hastío del horizonte ceñudo, manchado por las humaredas fabriles; el cielo que reía en los frisos de Fidias, se convirtió en el cielo de bronce de los bajos relieves de Meunier. El héroe fué el trabajador; los laureles, las espigas...

×

Desde su primer intento escultórico, Ernesto Concha soñó expresar el dolorido enlace de las líneas míseras. Entre sus trabajos primigenios hay

un avaro esquelético y viejo que, sentado en tierra, ase con mano nervuda y en actitud de agrio y odioso temor, un talego de monedas. Es un ensayo. El hambre no viborea por entre el ramaje de esos músculos secos. La figura que el artista quiso dar con líneas atormentadas no vive porque, además de la falta de exactitud en los pormenores anatómicos, carece de la belleza escultórica que está por sobre el modelado y la proporción de las partes; la que es un acorde casi inverosímil por la suma de los valores expresivos que la resuelven e inmovilizan en un gesto o en una actitud.

El escultor insistió en su anhelo, y de la visión insegura, pasó a la corporificada en el grupo "Miseria". La obra es un triunfo... Una ráfaga de invierno arremolina los vestidos y se lleva el manto de una mendiga escuálida, que, de pie, encoge los hombros, cierra los ojos, echa atrás la cabeza para resistir al viento, posa una mano cobre el corazón y atrae a sí, con la otra, para defenderlo, el cuerpo atemorizado de su hija. La niña, aterida, se sopla las manos y mira con grandes ojos de asombro al cielo revuelto por la ráfaga de tempestad. La madre y la hija, trémulas, harapientas, desnudos los pies, se estrechan; están sobre la nieve; el viento las envuelve, y así, unidas en el peligro, forman un grupo de frío y de pavor en que la línea de los codos, de la cintura y de las rodillas dobladas, se replega en contracciones atormentadoras.

He seguido siempre con tan fino deleite la fugitiva idealidad de la línea sinuosa, y he adivinado tantas veces, con sólo conocer el principio de su movimiento, el punto preciso en que debía morir, que, ante este grupo, en que la línea central cae súbita, escindiendo las masas con las rápidas quebraduras del rayo, me detengo, incapacitado para apreciar la armonía de su expresión desorientadora y trágica. En el grupo se define, antes que nada, una contracción lógica, pero dura, casi fragorosa. Al sentirla, se querría ablandar la quebradura de los ángulos; pero el grupo lo impide con toda la energía de su belleza, de su verdad, que llega, por sugestión de líneas similares, al borde de lo medroso.

Su carencia de perfiles curvos, y su violencia en los rectos y oblícuos, los que dominan en los despeñaderos, en las cumbres, dan a la piedra un carácter tan sombrío que me envuelve en la vaguedad del asombro estético, en el mismo que me oscureció una vez al pie de cúspides cruzadas de relámpagos.

Era en la costa peruana, en la Sierra de Mollendo. Después de atravesar inmenso llano, de subir las primeras cuestas y de ver cómo desaparecía, a lo lejos, el azul de las aguas marinas, manchado por nubes blancas, inmóviles en el confín, entré a la Sierra. Sus cumbres altísimas, inverosímiles, agudas, elevaban sus riscos, sin más nota clara que el amarillo de la paja brava retorcida entre sus den-

tellamientos y quebraduras. Ni una línea suave, ni una ondulación. Sólo a veces, limpia, purísima, avivada por la sombra de los picachos, lucía, al pasar, una claridad fresca, un pedazo de cielo, una brisa de color para los ojos atormentados por el gris de las rocas, por las desgarraduras de las moles cenicientas. Y allí, en medio de la sierra, en el silencio de las quebradas, y después de un minuto pavoroso, negro, estalló la tempestad. Fué primero un rumor. Luego, fúlgido, definiendo como dibujados a carbón las peñas y los matorrales de los despeñaderos, un lampo. En seguida, clarísimo, de un azul de acero bruñido, otro, y, en seguida, como desprendidos de esta luz, trasversales, horizontales, multiorientados, en floración espantable y rápida, rotas las orlas de sus fulguraciones simultáneas, tres, cinco, siete relámpagos lívidos. Un momento después, volvió el día. Tornóse a ver el camino ascendente, el inmenso virar de las cumbres. Pasaron por arriba grandes piedras hieráticas, con rostro de ídolo—chata la frente, ancha la mandíbula—, pasaron por abajo, silenciosos, vacíos, sombras.

¿Qué insinúa la similitud de la línea escultórica, oblícua o recta, con la impresión de la naturaleza temible? ¿Por qué lo medroso nos reduce a quietud rígida, dura? El efecto del miedo ha sido siempre tan decisivo y tan propio de lo psíquico y de lo animal, que ya en la mitología grie-

ga aparece expresado en bellísima imagen: por sobre el desierto líbico van rumoreantes las alas de Pegaso; es Perseo, que vuelve, levantando contra la luz y asida de los cabellos, la cabeza de Medusa. Al cruzar las orillas del mar etiópico ve aherrojada en negro risco a una virgen desnuda, prometida al monstruo de las aguas salobres. El héroe se acerca; es Andrómeda. El monstruo aparece, avanza, enorme; mas el héroe, mostrándole la cabeza terrible, lo convierte, por el miedo, en piedra.

En esta obra, el efecto del miedo está esculpido en armonía con su carácter lineal, que es, en la actitud, la angulosidad. Al replegarse atemorizado, el espíritu recluye en un centro mínimo los planos corporales para presentar al peligro la menor superficie posible. Bajo su influencia, los miembros se agrupan para prestarse ayuda recíproca, para defenderse no sólo de la amenaza inminente, sino de la imaginaria, de la inmensa, creada por el vértigo de lo desconocido. El retraimiento de la línea en las actitudes perfiladas por el miedo se muestra aún en las acciones no definidas; en el principio de timidez que guía la mano de alguna diosa; en el comienzo de temor que contriñe las manos de algunos santos. Lo que ha sentido la proximidad o el contacto de una fuerza superior—el fuego para los minerales, el mal para el espíritu puro, el dolor para la carne

mísera—se contrae, se perfila en ángulos, La retrogracidad de ese movimiento es visible en este grupo. La mendiga se recoge en actitud moral y plásticamente lógica, se une a su hija para reducirse a un punto imaginario, para huir con ella de la amenaza circunstante; se concentra, en pavorida fuga hacia sí misma, con la esperanza de desaparecer, tal como hacen, por ley ineludible ante el peligro, el insecto en la hoja y el hato en la montaña.

×

Mas no todo es, en esta obra ecrítmico. Si el lineamiento se quiebra, en brazos y piernas; si la madre y la niña se retraen en contracción angulosa, sus vestidos se revuelven en ondulaciones unidas y suaves en la niña, dispersas en la madre. El artista advirtió que, para vivificar la variedad expresiva del grupo, era preciso esculpir los vestidos de modo que sus pliegues fuesen un comentario de las actitudes. De acuerdo con los principios de los helenos, tan desconocidos por más de un cincel de hoy, convirtió, pues, las vestimentas en un elemento expresivo, por sus revueltas ondulaciones, del temor de las figuras y de los giros del viento.

Sin la aereidad que tiene en algunas obras an-

tiguas, sin ninguno de los efectos esculpidos con el fin de suscitar ensombrecimientos o claridades, el vestido aviva la belleza de las figuras revolviéndose de modo natural y lógico. Si en la niña tiene algo de redondez y de blandura, si desciende con inflexiones de gracia, en la madre se adhiere al cuerpo mísero, al íntimo estremecimiento de pavor que lo contriñe; finge, en el doblez de las rodillas y los brazos, la angustia de los ángulos bucales abiertos; vive la vida de los rasgos fisonómicos; se une, en fin, a la figura. Es algo superior a lo simplemente escultórico, enaltecido por el manto, que se desenvuelve en dirección contraria al movimiento de la madre y que está allí para hacer sentir la rapidez con que el soplo vendavalesco, unido, incorporado al grupo lúgubre, silba, pasando sin pasar, revolviendo los pliegues vertiginosos de la piedra. Es gallardía de artista, audacia escultórica ese manto que nos da en la faz, que nos lleva en el arrebato de sus ondulaciones blancas.

X

A la vida de la piedra contribuyen los elementos morales de las figuras. Para la niña, que no piensa, no hay más peligro que el visible y atorbellinado del cielo. Por eso, si su cuerpo se une al de la

madre, con flexiones de refugio, su espíritu, no. La niñez sale al encuentro de lo que ve. Recogida tímidamente, pero dilatada la profundidad de sus ojos, la niña mira, sin espanto, al cielo revuelto por la ráfaga sombría.

La madre, no; sufre, y ha sufrido. Hay en ella, es cierto, rasgos de discutible unidad con su tipo moral, ya por excesivamente suaves, como las manos, que no corresponden a una vida de trabajo y de miseria, ya por excesivamente rudos, como los dedos gruesos de los pies, que contrastan con la delicadeza de las manos. Pero lo consumido de la faz, la flacidez macilenta de la boca, la estrechez de la frente y la amplitud de las mandíbulas, son rasgos dados por el artista con la más intensa realidad, sin descuidar, ni en las minucias, el carácter de la mendiga. Su tino de experto le indicó la necesidad de velar, siquiera en parte, con los pliegues del manto, la cavidad producida, por la elevación de los hombros, entre el cuello y la clavícula, punto que, descubierto, habría perturbado con su gran mancha sombría el suave claroscuro de la piedra. El modelado es, pues, firme y sentido, y si alguno de sus rasgos son de mérito exclusivamente plástico, otros inducen a considerarlos en su expresión emotiva, como esa mano puesta sobre el pecho o como esos ojos que se cierran a la tormenta del mundo exterior. Frente al peligro, la mendiga se concentra en la visión de sí misma; mira hacia

adentro, a su vida moribunda, y su frío la hiela más que la ráfaga de invierno. Su actitud está bien definida. El suspiro que tiembla en sus labios es grito de náufraga. El latido, el calor de su corazón se extingue, pero ella lo sostiene un instante aun con su mano, posada allí sobre ese punto extremo del que la vida partirá como ave que emprende el vuelo desde una cumbre desolada y fría... No pudo el artista dar a esa mano una más intensa expresión de angustia. Es un símbolo. Debemos detener nuestra vida, recluirnos en ella, refugiarnos en su calor. Sí, nuestros ojos se dilatan para tener la alegría terrible de sentirse abiertos sobre el abismo azul; pero, trascurridos algunos años, se cierran lentamente. ¿A qué seguir con la mirada los confines infinitos si nunca hemos de ir más allá de sus tonos ilusorios? ¿A qué detenernos en lo alegre o dolorido de las formas, si sabemos que ellas son apenas un gesto de la nada? Debemos recluirnos resignadamente en nosotros. La única luz es la íntima; sólo vemos lo que sentimos; la lejanía es nuestro sueño; la naturaleza, nuestro corazón.

X

Mas el grupo está aquí... Su perfil se desliza por el límite preciso en que la línea se convierte en luz. Diríase que así como la vida de la mendiga

está en su actitud, el frío de la atmósfera está en lo azuloso de la piedra. ¿La escogió el artista por ser propicia al carácter lumínico del grupo? El albísimo mármol de las diosas no habría dado bien la verdad de las carnes ateridas, amoratadas. El de esta obra va más allá aún, pues si sus líneas nos haecn recluirnos con la misma actitud contrictiva de las figuras, su color nos envuelve en el aire del minuto gélido, en el azulamiento de la luz, el frío de la nieve y la opalescencia de la niebla.

VI.--PSIQUIS

A BELISARIO GÁLVEZ

PSIQUIS

: Psiquis. Plaza.
Museo de Bellas Artes.
: Santiago de Chile. :

La agudez imaginativa de este artista lo ha inducido a buscar el tema de sus esculturas en los minutos florales de la vida, esos en que el alma sube, alborea en un ensueño y muere... Al descubrirlos, se ha detenido ante su belleza moral, pero sólo cuando pudo concretarlos en un gesto o en una actitud, los ha esculpido en delicados poemas de blancuras.

Su esfuerzo por descubrir ese minutos espirituales, por tomarlos en sus aspectos más expresivos, ha sido una delicia y una lucha. Sólo el que lidia por asir lo fugitivo revelador de lo permanente, puede conocer la alegría de esa heroicidad que, desplegada en las busca del rasgo único, es el principio de vida que une la personalidad del la-

borador a la obra, la tibieza que hace sentir en la piedra el latido silencioso de un corazón.

[X]

Ese esfuerzo ha sido la escuela de Plaza. Hace algunos años modeló, en su taller abierto sobre la campiña de Florencia, un grupo lleno de movimiento: un joven llevaba en los brazos el cuerpo de una niña náufraga. Su estatura, viril y vigorosa, parecía elevarse en el esfuerzo por sostener las formas, virginales, caídas, exánimes. El grupo no satisfizo al artista, y lo destruyó. Su estimativa escultórica no encontró en él lo que deseaba: el equilibrio de la vida y de la muerte. El intento lo dejó, sin embargo, obsedido de avances y desplomes, y, para huirlos, tornó al reposo clásico, al sencillo y sereno modelado de un cuerpo que se desvía apenas la necesario para expresar su actitud de soñadora esquivez.

La figura es de tamaño natural. Una joven sentada en ancho soporte, desnudo el torso, pero cubiertos los muslos por largo velo caído en ondulaciones armoniosas, se echa ligeramente atrás y, apoyada en la mano izquierda, quiere asir, con la derecha y de las alas la mariposa que ha venido a posársele en uno de los pechos virginales. Su movimiento de desvío, iniciado bajo el leve aleteo,

tiene algo del delicioso pavor con que la vida recibe lo que espera, teme y ama.

La figura vive. La pureza de su lineamiento corresponde a la pureza del principio volitivo que lo determina. Hay en él tal fluidez modeladora, que en ningún punto del cuerpo pierde su carácter de límite fugitivo, de extremo ilusorio, de temblor lumínico.

La virgen, al retirar el busto, al asir la mariposa, muestra, realzado, el punto en que palpitan las alas. Su línea de gracia corre tan levemente por los contornos del mármol, que, al seguirla, se prescinde del símbolo y se atiende a la belleza de los relieves, a la suavidad del pecho desnudo, a la blandura con que el busto se inclina en la esquivez risueña, a las ondulaciones del velo cadente...

En esta figura, equilibrada entre el lineamiento que deja y el que toma, se puede ver la casi inverosímil delicadeza con que la vida se detiene en el contorno de las cosas y las espiritualiza o degrada. Al advertir en esta figura los puntos en que su movimiento llega a un límite lírico, tiembla en los reflejos aleteantes, o se desvanece en opacidades y sombras, se la ve vivir no sólo en su corporalidad concreta, sino en el candor del ensueño que le dió vida.

Este efecto revela la suavidad con que el modelado se adaptó al lirismo del artista. Y no podía

ser de otro modo: la línea de una figura es el espíritu del escultor; la serenidad del asceta, la alegría del voluptuoso, el brío del vehemente; su vida corre con la fluidez graciosa de Carpeaux, las encorvaduras atlánticas de Miguel Angel o la pureza naturalista de Thorwaldsen. La de esta imagen es fina y blanda. Y así, desde que tirita como chispa nívea en el ápice del pecho, a su reflexivo pliegue de los labios, que dice la reticente modrosidad de la joven, su desenvolverse mantiene la pureza de la idea creadora, el candor de la figura. Sus movimientos, perfilados de luz en el pecho, los hombros, los brazos y las caderas, son siempre virginales y serenos. Se podría indicar, es cierto, en esta obra, más de una falta de fineza en los pormenores y más de una vaguedad en el enlazamiento de las formas; pero esto no menoscaba la verdad de sus valores. La vida es en ella no sólo un flúido que va por las venas y levanta los músculos, desvaneciéndose en la luz y agostándose en las sombras, sino el acorde de la idea y de la piedra, la unión de la inocencia y la blancura, del candor y del mármol.

La niña sonríe, fina, vaga; teme y espera. Por la línea de su actitud se desliza, tímido, algo del estremecimiento que, a la proximidad del cisne divino y luego al roce de sus alas nupciales, debió de correr por el desnudo cuerpo de Leda. Y es tal la delicia de ese estremecimiento, que la ima-

gen parece idealizada... Es más que una escultura. Su línea es tan leve; se espolvorea en sus sinuosidades oscuridad de tan suave sombra, y se insinúan, aquí y allí, reflejos de tan lunada serenidad, que la piedra es como una de esas blancuras que la tierra levanta en oblación al misterio, a lo eterno sombrío; el lirio; el vapor de los valles matutinos; la nieve... Al verla así, su pureza adquiere la vaguedad de un sentimiento religioso; mas, pasado un instante, la línea de la figura, disuelta en lo especulativo, se precisa, desciende de lo abstracto a lo plástico y vuelvo a ver la obra, la estatua; lo que fué ensueño, es relieve; lo que blancura, mármol.

X

Después de seguir la línea y la luz, la mente busca el germen de la imagen. ¿Indica la joven el carácter histórico del mito? ¿Qué nueva interpretación de la leyenda es la de esta escultura que se aleja de las interpretaciones hechas por la línea, el verso y el color?

Si hay tema copiosamente tratado por los diversos medios de expresión artística, es el mito de Psiquis. La serie de sus intérpretes va de los poetas a los escultores. Mas en el lienzo de David, en el mármol de Canova, en el poema de La-

prade, se ha mantenido la leyenda griega, la que recogió el escritor africano Apuleyo. ¿Por qué ninguno de los que pudieron salir de la línea clásica llegó a la leyenda romántica, a la que celebró el poeta bávaro Eschenbach? La época, la decoración, los personajes son, sin duda, distintos en el mito helénico y en la saga teutónica; pero la idea original es la misma, el germen, uno: Psiquis, llevada dulcemente por Céfiro, mensajero de Amor, llega al collado en que el oráculo apolíneo ordenó dejarla. Circuída de antorchas humeantes, espera tímida, pavorida, mas penetra al santuario de la divinidad y en el misterio, en la sombra, siente al dios; conoce el amor... Sus compañeras, deseosas de saber quién es el amante y de qué país y de qué ley, niegan, envidiosas, que sea divino, y dicen a Psiquis que su enamorado es un monstruo serpiforme, un dragón, visto por ellas en la selva. La joven, seducida por curiosidad culpable, intenta ver al monstruo y sorprende el sueño de un dios... Roto el misterio, el amante divino huye, desaparece en el silencio de la noche.

¿Cómo pudo trasformarse el mito helénico en la leyenda romántico-cristiana? El caballero del cisne níveo llega en el momento épico, salva a la heroína y le ruega no preguntarle de dónde viene, ni su patria, ni su ley. Elsa murmura promesas que se pierden en los rumores del Escalda.

El paisaje sonríe; hay luz en las aguas; esperanza en el horizonte. Pero después, en la hora nupcial, cuando sube por la ventana de la cámara gótica el efluvio de las enredaderas; cuando los amantes se pierden en la visión blanca y sombría de los castillos amberianos, bañados por la luna, la mirada de la joven penetra el misterio del héroe; Elsa llega al corazón de Lohengrin. Ya no es posible el encanto; el caballero dirá su nombre, pero se alejará para siempre; volverá, sin atender a sollozos ni a lágrimas, al reino de la claridad mística, a la cumbre sagrada donde, bajo el arco de templo magnífico, se guarda el vaso en que José de Arimatea recogió la sangre de Jesús. Lohengrin es caballero del Grial.

Esta leyenda es el mismo mito que, originario tal vez de tierra egipcia, floreció en la poesía griega. El símbolo primitivo, la mariposa en que aletea un alma, se convierte, es cierto, en el cisne en que boga un héroe; pero en una y otra leyenda la verdad humana es una misma; no hay que ir, con paso de tentación, a la oscuridad en que sintamos un arrullo... La dicha tiene alas. La vida del espíritu y de la materia debe sernos, en su origen, sagrada. El que descubra el principio de un ensueño, cegará para ese ensueño; y el que se encamine hacia el horizonte con la llama de una idea esclarecedora, cegará para lo posible y lo ilusorio. Aunque por distinto camino,

uno y otro llegarán al único fondo de la vida: a la nada. No hay, pues, que levantar el velo ísico. Al caer a la eternidad, debemos, como lágrima que rueda al abismo, reflejar, sin entenderlo, el risueño milagro de las cosas.

Pero esta delicadísima piedra, escultura, sugiere algo más que reminiscencias helénicas. Si el alma fué, para los griegos, mariposa que, al buscar, por instinto, la claridad, soñaba en otra vida, para Plaza, experto en la genealogía de los símbolos, la mariposa representó, más que el alma, el primer latido del deseo. La virgen quiere alejarla de sí; pero lo hace tímidamente, con la irresolución de quien no quiere destruir el encanto en que la envuelven las alas anunciadoras. El insecto es un instante. ¿De dónde pudo venir con tan leves partículas de fuego? ¿Qué lo guió en su camino aéreo, en su rumbo nupcial? Diríase que la joven no rehuye su contacto, que se desvía apenas, que lo aguarda para sentir en toda su delicia el aleteo simbólico, la llegada embriagadora de la vida. Y es así; en su espíritu sonríe la esperanza; en su sangre, la primavera.

Ese minuto es lo eterno. La energía que vuela, trémula, en el polen, y las vehemencias del anhelo, son nacidas de la más viva fuerza creadora: el deseo. El es la brisa que, al mover la selva de los ensueños, hace que el alma virginal, como el árbol flor, deje caer su sonrisa o sus lágri-

mas. La mariposa, partícula de materia que va de la reptación al vuelo, es su emblema sutil. Ante ella. la actitud de la joven es la única justa; no podría adelantarse, ni ofrecerse a las alas anunciadoras; duda, teme. El instinto le promete una dicha desconocida; pero su sensibilidad se recoge entre tímida y gozosa, como el ramaje que siente, al primer soplo de la primavera, encenderse el germen de sus futuras brasas florales.

X

Al esculpir el mito en su última fase, el maestro debió tener en los labios una sonrisa de alegría. Su obra es una vuelta al centro de las armonías morales, al sentimiento. Cuando hemos descendido hasta el fondo de lo sensitivo y llegado a la más elevada cumbre del pensar; cuando sabemos cómo atere la sombra de lo inconsciente y cómo quema la palidez de las ideas augsutas, anhelamos volver al punto de partida... Al hacerlo, el artista efectúa obra de insospechada trascendencia; humaniza su vida mental, lleva la idea a la emoción, baja el ensueño a la sangre. Ese retorno a lo único cierto, al latido íntimo, será la victoria de lo porvenir.

¿De qué han servido las lucubraciones místicas? Un día se descubre, en las mesetas índicas, el fuego; la llama sube y el pensamiento del hom-

bre se pierde, de espiral en espiral, en la metafísica; luego, pavorido por la línea del desierto egipcio, se arrodilla ante moles de piedra; y después, ebrio de alegría, por el mar y los bosques helenos, se prosterna ante los mármoles que divinizan la luz, la energía, el amor. El cielo antiguo se agosta; alborea otro azul... El alma quiere subir, ver lo que presiente. Su anhelo parte de la ojiva más elevada, se deslíe en lo incierto, desciende, y, por último, desorientada, vuelve a lo único real, a la vida propia, íntima. El vuelo implorativo que desde los comienzos del espíritu prosiguió la esperanza por la curva de los más ilimitados horizontes, se ha de detener en nosotros. Desengañados de lo infinito, volveremos al corazón, y atentos a su latir, viviremos su vida, dichosos de no tener más cielo que sus momentos azules ni más noches que sus momentos sombríos.

X

Insensiblemente, sin advertirlo, me he retirado de la piedra. Atenuada su palidez por el aire frío y gris, la imagen se presenta en otro término de apreciación visual: su vida se desenvuelve como la de un dibujo en que el movimiento, el vaivén de los planos, la acción, estuviesen definidos por manchas de claridad y de sombras como un tema de claroscuro, un esbozo de carbón...

VII.--DAFNIS Y CLOE

DAFNIS Y CLOE

Dafnis y Cloe. Arias.
Museo de Bellas Artes.
: Santiago de Chile. :

¿Por qué indefinible inquietud, la primera vez que me detuve ante esta idilio sentí el deseo de huir su serenidad, de no darme a la inocente alegría de los pastores? ¿Acaso porque esa inquietud me hizo recordar que el artista ha regido la elaboración de sus obras por la misma ley de la vida que lleva los seres y las cosas de lo idílico a lo elegíaco?

En efecto, desde sus primeros designios, Arias intentó detener, por el modelado de las formas corporales, esa fugacidad luminosa, el alma, ya en sus instantes de alegría, ya en sus instantes de angustia, y así ideó la juvenilidad de este idilio como preludio enaltecedor, por contraste, de la dolorosa armonía grupal "El Descendimiento

de la Cruz". En estos episodios están visibles los caracteres esenciales de su manera de ver: la delicadeza y la grandiosidad. Después del poema helénico, el poema cristiano, desgarrador y sombrío. Su obra une dos aspectos de la vida, dos términos legendarios. ¿Qué punto de la tierra podía oponerse mejor a una cumbre fría que la tibieza de un valle adormido por el aura? ¿Y en qué poeta, sino en Longo, hallar las almas que fueran la blanca mañana de las consumidas con ardores de crepúsculo en los versículos de Lucas?

X

El artista buscó, pues, esta vez, el medio de sugerir la pureza de un idilio. La línea debería ir por el perfil de las figuras como va por el tenue contorno de las formas vegetales. Y así fué esculpido. No hay minucia expresiva que no contribuya, en la pulidez u opacidad de la piedra, a la virginal terneza de los cuerpos y a su actitud de ensueño: Dafnis, sentado en rudo tronco de árbol, deja caer sobre la rodilla derecha la mano en que tiene la flauta de siete cañas líricas, y vuelve la cabeza, lánguida de dulzura, hacia Cloe, que, de pie, junto a él, lo mira a los ojos y lo corona de

rosas silvestres. Echado a las plantas del grupo, un cabro rumia frondas de encina.

La pupila sigue la línea que desciende por el cuerpo de la niña e indaga cuál es en ella el principio de vida que ha de mostrarse, después de correr por la sensibilidad toda, en un rasgo mímico, es un gesto. El que va por el delicado cuerpo de Cloe, el que después de subir por sus fibras, llega a la boca y se deslíe en un comienzo de sonrisa, es purísimo, es la ansiedad divina, el amor, lo que, así como el espíritu en la luz de los ojos, tiembla, a veces en la pulpa de los labios. Animada por él, la faz de la niña tiene la idealidad de lo simple y de lo puro. Es algo que la une al ensueño del pastor, visible también en su gesto, pues no menos traslúcido que el de Cloe, el de Dafnis evidencia en su quietud un deseo tranquilo y cándido. Libre de todo rasgo que la individualice, la faz del enamorado es de sencillez clásica. Por sobre la línea que insinúa, con el leve encrespamiento de los labios, una sonrisa, su vida está en algo superior a los relieves mismos, en algo que no es ni rasgo característico ni movimiento, sino el resultado directo de la expresión; está en la unidad que relaciona los diversos planos fisonómicos, en la espiritualidad, en el equilibrio anímico del rostro.

Al discurrir por su belleza, la pupida se deleita y, clareada de alboreos, vuelve a deslizarse,

no ya por la dulzura de la faz, únicamente sino por los perfiles de las figuras idílicas. Fina, leve, pasa y repasa por el eslabonamiento de los relieves desnudos, y al agotarlos, advierte que la pureza de la luz y de la sombra, desenvueltas sin timideces ni alarmas de pudor, aviva la hermosura del grupo. Los cuerpos se animan. Las líneas de Cloe, que son las sutiles de los capullos, de las curvas florales que temen entregar su desnudez al capricho del viento, y las de Dafnis, que son las viriles, las que insinúan con sus deslizarse definido pero no rudo, un comienzo de energía y de poder, se esclarecen, y sin nada que detenga la fluidez de su serenidad, revelan la vida interior de las figuras, lo que es, en ellas, substancial, la dicha idílica, el olvido del mundo. Un nexo de alegría las enlaza. La mirada de Dafnis y el ademán de Cloe son las actitudes de sus almas. Las figuras se presentan unidas, así, por la similitud de sus elementos psíquicos, y por la pureza de sus relieves anatómicos. Su serenidad es dicha. El ensueño de él es Cloe; el de ella, Dafnis. El movimiento de las manos de ella al ceñir de rosas la cabeza de Dafnis, y el movimiento de él al volverse hacia los ojos de Cloe, se delinean animados por una misma onda de ternura, por el desenvolvimiento de una caricia que, nunca satisfecha, se renueva siempre, suave y melodiosa. Ello los aleja de todo lo que no sea la deli-

cia de verse y sentirse unidos bajo la luz del paisaje que es el ambiente de su idilio.

X

La palidez de la piedra da a la obra escultórica algo espiritual, algo que vemos aparecer y desaparecer en el albor de la imagen cuando discurrimos en torno de su belleza. Basta que un indicio de esa espiritualidad se insinúe, para que, desde ese instante, la figura cambie de aspecto, deje su contorno efectivo y se apresure a llenar las líneas abstractas sugeridas por la luz evocadora. La influencia de esta superexpresión ha decidido a los artistas a no dejarla producirse incidentalmente, sino a suscitarla con la factura que deprime o enaltece los planos para extinguir o avivar los reflejos y las sombras de la piedra. Al esculpir de este modo, conocido de los griegos y aun de los egipcios, el artista procede paradójicamente, desnaturaliza para dar naturalidad, desproporciona para obtener más armonía. La vida expresiva de la obra adquiere así más intensidad, pues, sintetizada en un punto, nos domina y nos impide divagar por los relieves del mármol.

Hay, sin duda alguna, obras que están completas en sí mismas, que no piden un horizonte. Al

verlas, no se piensa en nada que vaya a lo ulterior de sus líneas, como en la diosa de Milo. La sencillez del perfil y la serenidad de la actitud, reveladora del sosiego interior, definen su belleza de modo tan unidamente reposado que el movimiento del cuerpo y el del espíritu llenan, como una sola onda de vida, los relieves de la piedra. La fina correspondencia entre la línea del hombro derecho, que sube, y la del costado izquierdo, que desciende, y el vaivén de los pesos y las resistencias—de la frente sostenida por el cuello, del busto por la cintura y del torso por las piernas—evidencian con perfecta armonía la unidad de sus miembros divinos. Su vida escultórica resulta del equilibrio de sus formas, que está en su pensamiento, y del equilibrio de su pensamiento, que está en sus formas.

Su serenidad es el símbolo de una raza. Para sentir la inmortalidad que la anima, y vivir, como propia su vida, es preciso reducirse a los perfiles de la piedra, a su blancura. ¿A qué evocar el aire que la envolvió? La tierra perturbaría la calma de sus formas desnudas. Frente a su palidez eterna, la vida es lo efímero. ¿Qué perfil de cumbre nívea podría esclarecer la pureza de su frente? ¿Qué ampo de marina espuma haría sentir más suavemente la gracia de sus pechos? ¿Qué descenso de colina podría vigorizar la curva de sus caderas? Pero no siempre es superflua la evocación del ambiente de una obra, pues en muchas, sobre todo cuando

son figuras legendarias o históricas, es útil conocer la lejanía que las rodeó, que pudo influir en su carácter o en su actitud. A la figura representativa de una entidad abstracta le son insuficientes la línea y la blancura; pero a la que es imagen de una persona real, humana, el recuerdo de la atmósfera que le dió un fondo en armonía con sus ideas o ensueños la enaltece y aviva.

×

Pero volvamos al grupo, a su lineamiento que se desliza, con un temblor de la luz, por los relieves desnudos, a su vida. El artista ha procedido a la manera del clasicismo. Pero, ¿cómo? ¿Ha buscado el medio de reproducir sus figuras o, simplemente, de imitar su técnica? ¿Ha seguido a los tradicionistas, los que toman de los helenos el tipo, y llegan a trascribir sus mismas leyendas, o a los que han demostrado haber en las esculturas griegas más bellezas que las estudiadas por los escolásticos e intentan hacerlas sentir en los mármoles de hoy?

Hace más de treinta años, un artista, Rodin, influído por el más sano lirismo y seducido, como sus antecesores Lisipo, Miguel Angel y Rude, por el movimiento en la escultura, y por la idea de que el arte no debe interrumpir ni un momento el ritmo

continuador de la vida, expuso un desnudo trabajado de acuerdo con sus principios reformadores. En él no imitaba las obras de los griegos, como los tradicionistas o académicos, sino su técnica, su manera de modelar. Después, deseoso de obtener en sus esculturas, para fundirlas con el aire ambiente, algo de lo que se obtiene en pintura con los tonos intermedios, estudió fragmentos de estatuas clásicas, modificó sus relieves y, reduciendo aquí una línea o alargando allá un plano, advirtió que la luz cambiaba y que en determinados aspectos los envolvía mejor. De ese inquirir en la alternabilidad expresiva de la luz y la sombra, nació el nuevo procedimiento que amplifica algún punto de la piedra para ir de la línea cautiva en el modelo antiguo a la línea libre, a la que, si es necesario, disuelve los planos en la atmósfera.

Arias ha permanecido, en lo que se refiere a estos modos de interpretar la escultura clásica, adepto al primero. Las ideas nuevas le merecen respeto, no adhesión. Por eso no hemos advertido en sus obras ninguna de las tendencias de hoy, ni la impresionista, ni la del cincel democrático, dignificadora del obrero. ni la que insinúa una filosofía, una especie de revelación de las ideas que pasan por la humanidad actual y que, venidas de muy atrás, han de perderse en el confín de lo futuro... Arias es escultor no pensador. Así, al esculpir episodios de amor, en lo idílico griego y en lo épico cristiano, lo

ha hecho, sencillamente, sin líneas de carácter especulativo, sin planos abstractos. Y esto porque su punto de vista es escultórico, no espiritual. El amor mismo no es para él un flúido místico, sino el florecer risueño o doloroso del instinto. Interpreta la vida tal como la ha sentido y no en sus aspectos trascendentales, o emblemáticos de teorías o credos. Con todo, si a la euritmia de los volúmenes, si a la pulcritud del modelado, sus obras uniesen una idea, serían enormes. Pero si no tiene un punto de vista artístico propio, si no da a sus esculturas estilo personal, si no trenza arabescos de líneas nuevas, sabe, como los más finos artistas de todas las épocas, ver y modelar las formas bellas. Y como cree que el cincel no debe perderse en las ideas, peligrosas por la vaguedad de sus planos, atiende, al esculpir una piedra, a la verdad plástica y no al comentario que pueda suscitar su armonía. Si otros hacen divagar con la idea, él lo hace con la forma, pues sabe que el triunfo del artista está en dar el movimiento inicial de una emoción estética. Lo demás lo hace el alma. Y es así. Quien no ha sentido desplegarse, de una nota, la melodía entera de un motivo, y quien ha recogido de la playa un caracol de espira vertiginosa y lo ha dejado caer sin admirar en sus líneas los enroscamientos de las olas del mar, no se arrobará nunca en el placer de las divagaciones sugeridas por la obra de arte, ni sabrá nunca que de toda forma se levanta un ensueño.

En este idilio, el artista no ha querido ir más allá de la línea; pero si se ha detenido en ella, si respetuoso de la estética escolástica no ha intentado ninguna gallardía de cincel, ni un plano luminoso que esfume en el aire el límite de un relieve, que una la piedra al cielo, mi mente, influída por el recuerdo del poema, despliega, detrás del grupo, el paisaje en que vivieron los pastores. Veo colinas suaves; un valle inundado de claridad azulosa; montes lejanos, y, por todas partes, el mar. Es la isla célebre por su vino oliente a flores, Lesbos. Y allí, la égloga. En los alboreos de estío, cuando el boscaje aparecía salpicado de lirios, o más tarde, cuando el aroma de la tierra y la llama del sol enardecían la savia y la sangre, Dafnis y Cloe, después de grupar sus ovejas y cabras, se bañaban, risueños y desnudos, en las aguas marinas. Al través de las mañanas de azucena, los pastores vivían felices y solo subiendo, tras el corderillo extraviado, a los más agudos picachos, o tocando, a la sombra de un árbol, la siringa que imitaba el balido de las ovejas, el murmullo del arroyuelo, el rumor de las hojas. La línea de sus actitudes se enlazaba a la línea del valle, de las colinas, del horizonte. El paisaje era el fondo de sus almas.

INDICE

ESTABLECIMIENTO
TIPOGRÁFICO
LA MAÑANA
MARQUÉS
DE
MONASTERIO, 3
MADRID

TRES pesetas